

...не искать никакой науки кроме той, какую можно найти в себе самом или в громадной книге света...
Рене Декарт

Серия основана в 1997 г.

В подготовке серии
принимали участие

ведущие специалисты
Центра гуманитарных
научно-информационных
исследований
Института научной информации
по общественным наукам,
Института всеобщей истории,
Института философии
Российской академии наук.

Данное издание выпущено

в рамках проекта «Translation Project»
при поддержке Института
«Открытое общество»
(Фонд Сороса) — Россия и Института
«Открытое общество» — Будапешт

Юлия Кристева
Избранные труды: Разрушение

ПОЭТИКИ



Москва
РОССПЭН
2004
ББК 87.3 К82

Составитель тома: Г.К.Косиков
Переводчики: Г.К.Косиков, Б.П.Нарумов
Ответственный редактор: Г.К.Косиков
Художник: П.П.Ефремов
Кристева Ю.
К82 **Избранные труды: Разрушение поэтики** / Пер. с франц. - М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. -656 с. (Серия «Книга света»)
Ю.Кристева (род. в 1941) - философ и писатель, исследователь в области лингвистики и семиологии, профессор университета Париж-VII. Публикацией своих ранних произведений по семанализу она взорвала интеллектуальную атмосферу искушенного Парижа; выдвинула ключевую для постмодернизма концепцию интертекстуальности (Статья «Бахтин, слово, диалог и роман», 1967), означающей особые диалогические отношения текстов, которые строятся как мозаика цитат. Кристева познакомила западного читателя с творчеством М.М.Бахтина, ввела в научный оборот Запада бахтинские термины «диалог» и «полифония», создала собственное понятие «интертекст», перекинувшее мост от бахтинского «постформализма» к европейскому постструктурализму и сразу же вошедшее в международный словарь гуманитарных наук.
Специфика подхода, предложенного Кристевой, состоит в сочетании структуралистской «игры со знаками» и «психоаналитической игры» против знаков. Оптимальным вариантом такого сочетания ей представляется художественная литература, которой она придает статус своего рода глобальной теории познания, исследующей язык, бессознательное, религию, общество.
В том вошли: «Разрушение поэтики», «Текст романа», « исследования по семанализу»
ISBN 5-8243-0500-5

Разрушение поэтики

I. Поэтика, или Изображенное изображение

Книга М. Бахтина, переведенная со второго, переработан-ного и дополненного автором издания, впервые была опубликована в 1929 г. под названием «Проблемы творче-ства Достоевского»[1]. Предлагать эту книгу — по прошествии 40 лет — вниманию зарубежной аудитории — значит идти на определенный риск (а как текст будет воспринят читателем?), создавая тем самым не толь-ко теоретическую, но и идеологическую проблему: что же все-таки мы хотим услышать от текста, когда извлекаем его из ситуации места, времени и языка и заново обращаемся к нему, минуя временную, географическую, историческую и социальную дистанции?
В сходных обстоятельствах недавно осуществленный перевод текстов русских формалистов[2], а также работ современных советских семиотиков[3] позволил не только ввести их в университетские курсы на правах библиографии, но и придать новую ориентацию западным исследованиям, объектом которых являются литературные тексты и знаковые системы в целом.

Изучая внутреннюю организацию «произведения в себе», выделяя внутри повествования составляющие его единицы и устанавливая связи между ними, следуя тем самым дедуктивным путем, который в целом восходит к Канту, а в конкретных особенностях — к структурной лингвистике первой половины XX в., работы формалистов привнесли то, чего недоставало ни истории литературы, ни импрессионистическому эссеизму, столь характерному для французской традиции, а именно, подход, стремящийся к теоретичности; отвоевывая себе место, этот подход находил отзвуки или аналогии в тех процессах обретения «гуманитарным» и «социальным» знанием научного статуса, которые обычно именуются *структурализмом.*

Принадлежа своему времени, возникнув до того, как получили развитие фрейдовский психоанализ и принципы современной лингвистики, скованные собственными философскими предпосылками (предпосылками, которые лежат в основании определенного дискурса о смысле и которые оказались объектом деконструкции как со стороны философии, от Гуссерля до Хайдеггера, так и, на другой почве, со стороны Маркса), тексты русских формалистов способствовали тому, что исследования о способах означивания, характерных для литературных текстов, вписались в рамки механического идеализма. Об этом свидетельствуют многочисленные попытки создания *поэтики* как некоего беспредметного дискурса, вневременного и внепространственного Логоса, переговаривающегося с самим собой в ходе нескончаемого создания моделей, в свою очередь позаимствованных из лингвистики или из начального курса логики, а затем вполне произвольно использованных для построения модели литературного текста. В конечном счете это означает, что текст подводится под ту или иную лингвистическую теорию (как правило, под категории *языка* и никогда — под категории *дискурса)* и в крайнем случае может быть сопоставлен с каждой из них, но так, что специфика литературного объекта — в рамках истории различных способов означивания — оказывается утраченной, а «поэтический» дискурс остается непоколебленным, коль скоро оказывается набором категорий и способом самопроверки, а вовсе не носителем объективного знания.

Во всем этом нет ничего удивительного, ибо русский формализм сложился на базе *структурной лингвистики* (пришедшей на смену сравнительно-историческому языкознанию) и поэтической практики *футуристов* (акцентировавших внимание на языковом материале и на правилах его «выделки» в «произведение искусства»). Тем самым формализм стал выразителем не только аисториз-ма начала XX в., но и той установки на анализ внутренних законов, организующих любой смысл и любую знаковую конструкцию, которая вошла в практику тогдашней литературы, от Малларме до Джойса. На этом пути русский формализм обрел и своих идеологов в лице немецких эстетиков — сначала неокантианцев, а затем в особенности Вёльфлина и Вальцеля. Их книги были переведены на русский язык; предложенное ими разграничение *содержания (Gehalt)* и *формы (Gestalt)* обросло комментариями, а заявление Вальцеля: «Я стремлюсь к высшей математике форм, я хочу установить основополагающие конструктивные приемы словесного искусства» стало программным. Расставшись с представлением об искусстве как об изображении чего-то ему внеположного, посвятив себя изучению формальных конструкций, теория *гешталь-та* с самого начала оказалась отмечена дихотомией *содержание-выражение* и тем самым попала в зависимость к философии изображения, когда анализу подвергается не изображаемый предмет («референт»), но само конструктивное целое как вещная данность, как наличная «структура», включающая в себя те или иные моменты изображенного и отрешенного «референта», а затем возвращающая их ему.

Эта зависимость формализма и созданной им поэтики от немецкой эстетики стыдливо замалчивалась и отвергалась. Напротив, поначалу формализм стремился встать под флаг позитивизма, а-теоретичности и объективности[4]. Будучи закономерной реакцией против символистской эстетики и предварительным условием научного абстрагирования, позволяющим ему очертить собственную территорию, этот «позитивизм» превратился в препятствие тогда, когда формализм перестал быть простым средством изучения «поэтического языка» и стал *поэтикой* в собственном смысле слова. Особенности знаковой системы, образуемой определенным текстом или литературным жанром, были отождествлены со структурными особенностями языка (обыденного или поэтического). Поскольку же

формалистам недоставало теоретической рефлексии, не был поставлен и вопрос о литературной практике как о *специфическом способе означивания.* Тем самым «литературный объект» исчезал под грузом категорий языка, составлявшим «научный объект», имманентный формалистическому дискурсу и относящийся к его неявному уровню, но не имеющий ничего или весьма мало общего с его подлинным предметом — с литературой как особым способом означивания, т. е. с учетом пространства субъекта, его топологии, его истории, его идеологии... Выдвинув поначалу требование адекватности изучаемому предмету, формализм, превратившись в поэтику, остался и продолжает оставаться дискурсом, не обладающим собственным предметом или имеющим дело с неопределенным предметом.
Чтобы выйти из тупика, были предприняты серьезные усилия[5], однако поэтика, какой ее создали формалисты, так и не поднялась до уровня той специфической сложности, уяснение которой и было ее целью. Почему?
Едва возникнув, формализм оказался в центре литературной дискуссии, развернувшейся в советской печати, причем многие попытались отмежеваться от формализма, подвергнув его критике троякого рода. Наиболее известны критические высказывания Троцкого[6], который, признавая интерес формалистических исследований, вместе с тем требовал дополнить их разработками в марксистском духе. С этой эклектической позиции будущая марксистская теория литературы представлялась, по всей видимости, как своего рода симбиоз формалистической поэтики и социально-ж> торической интерпретации — симбиоз трудно достижимый в силу несовместимости теоретических оснований, на которых покоятся обе доктрины. Самое большее, на что мог надеяться троцкизм, так это на то, чтобы ограничить роль формализма изучением техники поэтического языка (лингвистическая поэтика), не признавая за ним права на создание *поэтики,* т. е. теории литературы. Следствием подобного «решения» проблемы могло быть лишь поглощение того нового, что принес с собой формализм, а именно первостепенной значимости языкового материала для построения теории литературы, а также сведение формального метода к чисто технической функции — лишний довод в пользу произвольного представления о литературе как о выражении исторической реальности.
С другой стороны, Переверзев[7], приверженец вульгарного социологизма, «опровергал» формалистов с помощью собственной концепции литературы, которую он рассматривал как прямое выражение производительных сил и средств производства, полностью забывая при этом классический марксистский тезис об относительной независимости надстройки от базиса.
И наконец, Павел Медведев[8], входивший вместе с В. Волоши-новым[9] в группу, которую теперь принято называть «группой Бахтина», хотя и относился к формалистам как к врагам[10], тем не менее свою критику в их адрес называл «имманентной», т. е. идущей изнутри формалистической системы, и стремился сделать из нее выводы, способствующие построению марксистской литературной теории. Эта последняя, по мнению участников группы, должна вырабатываться не вопреки формализму, а с опорой на него. *«Всякая молодая наука,* — писал Медведев в заключении своей работы, — *а марксистское литературоведение очень молодо, гораздо выше должна ценить хорошего врага, нежели плохого соратника»*[11]. *«...Марксистское литературоведение сходится с формальным методом и сталкивается с ним на почве общей им очередной и актуальнейшей проблемы — проблемы спецификации* (литературного текста. - *Ю.К.)»*[12].
Сегодня мы вправе считать глубинной причиной, обусловившей неспособность поэтики ответить на вопросы, встающие со всех сторон, теоретический квиетизм формалистов, не позволивший им преодолеть представление о непрозрачности *знака* и *изображения.* Литературное произведение есть система знаков, предметная поверхность, где имеет место комбинирование готовых элементов, структура, в которой отражается некий трансцендентальный смысл, подкрепляемый трансцендентальным же сознанием наличных субъектов, — все эти постулаты разума, попавшегося в ловушку к идее репрезентации, не вызывали у формалистов ни малейшего сомнения. Можно ли было преодолеть эти постулаты в эпоху, когда открытия Фрейда еще не были усвоены языко-

10

вой теорией, когда лингвистика, только еще превращавшаяся в структурную, даже не подозревала о будущем возникновении трансформационного метода? Исторические факты показывают, что нельзя.

Между тем исследования Бахтина и его группы свидетельствуют о том, что преобразование формалистической и/или поэтической проблематики оказывалось возможным в том случае, если подойти к знаковому функционированию литературы с точки зрения ее места в *истории знаковых систем* и с точки зрения ее отношения к *говорящему субъекту.* Проблемы, поставленные Бахтиным и его группой перед формалистической поэтикой, могут быть сведены к двум положениям.

1. Поэтический язык представляет собой такой способ деятельности, различные типы которого имеют конкретное существование в истории знаковых систем. Отсюда первая проблема: поэтический язык следует изучать в рамках *конкретной* литературной конструкции, а также изучать его *специфическое место* в истории знаковых систем, не смешивая его с областью Смысла или Сознания[13]. Подобная позиция влечет за собой представление о литературной науке как об особой ветви *наук об идеологиях,* требуя рассмотрения с указанной точки зрения истории литературных жанров. Что и сделает Бахтин в 4-й главе своей книги.

2. Если для лингвистики язык — это система знаков, то для науки о литературе, равно как и для любой науки об идеологических образованиях, язык — это *практика,* где следует учитывать как наличие субъектов (в частности, адресанта), так и способ, каким они *перераспределяют* ту или иную знаковую систему. Отсюда вторая проблема: нужно найти такую теоретическую область, которая сумеет устранить не только дихотомию *gehalt/gestalt,* но и дихотомию *язык/идеология,* тем самым обнаружив почву, на которой функционирование слова как знака, существующего *в языке,* слилось бы с *идеологической функцией,* вырабатываемой с помощью этого языка в процессе специфической исторической практики. Тем самым намечается путь к *переформулированию* самого объекта *язык,* так что, отодвигая в сторону дихотомию *gehalt/gestalt,* оно вместе с тем устраняет и идеологию репрезентации; в результате значение начинает рассматриваться как конкретное функционирование, пребывающее в процессе постоянной трансформации в зависимости от положения субъекта в истории, т. е. как высказывание-процесс, конституирующее некий конкретный смысл (и *в то же время* некую идеологию) в связи с тем конкретным отношением, которое субъект поддерживает с собственным дискурсом (отличным от Языка) здесь и теперь[14]. Эта вторая проблема требует такой теории субъекта и смысла, которая была бы теорией *производства,* осуще-

11

ствляемого в языке. Поскольку в 20-е годы подобной теории не существовало, Бахтин и его друзья сосредоточили внимание на термине «слово», обретающем дополнительный смысл, когда из плоскости нейтрального языка оно перемещается в плоскость коммуникации, понимаемой как дискурс, обращенный к «другому» (к этому вопросу мы еще вернемся). Это были приблизительные и неточные разработки, однако интуитивно они во многом предвосхищали Фрейда, отводившего столь значительное место *желанию,* направленному на *другого...* Об этом говорится в 5-й главе книги Бахтина.

Прежде чем более конкретно показать, в чем состоит бахтинс-кое преобразование формалистической поэтики, мы хотели бы обратить внимание на *теоретические границы,* свойственные его тексту, — на исторические, социологические и культурные границы, которые, несомненно, удивят современного французского читателя. Однако означает ли наличие этих границ, заключающихся в психологизме, в отсутствии теории субъекта, в зачаточности лингвистического анализа, в неосознанном вторжении христианской лексики в язык гуманитарной науки (Бахтин постоянно ведет речь о «душе» и о «сознании» героя), — означает ли оно, что бахтинские тексты представляют интерес для одних лишь архивистов и литературных музеев? Мы так не думаем. В предисловии к первому изданию своей книги Бахтин подчеркивал, что претендует лишь на *постановку проблем,* а не на их решение. Это замечание не позволяет предъявлять к его работе излишние требования. С другой стороны, нам представляется, что когда наша

современность извлекает на свет значительные работы прежнего времени, то делает она это не для того, чтобы приспособиться к предложенной в них модели, и не для того, чтобы любоваться ими, словно музейными экспонатами, но, напротив, для того, чтобы извлечь из обветшавшей идеологической скорлупы, в которую они были заключены, некое ядро, отвечающее современным, самым передовым исследовательским запросам и оказывающееся их неведомым и себя не ведающим предшественником. Это означает, что наше прочтение способно покуситься даже на так называемую субъективную объективность текста («что на самом деле хотел сказать автор») с целью выявить его объективную значимость для новейших исследований в области, к которой относится этот текст. Именно это мы и попытались проделать, предлагая свое прочтение Бахтина'[5] и будучи убеждены, что лучший способ принять участие в современном исследовательском процессе состоит в том, чтобы подключить к нему постороннее, более раннее исследование, коль скоро оно может поведать о своих вчерашних затруднениях, ставших сегодня нашими собственными[16]. Очевидно, что
12
нам необходимо полное знакомство с аутентичными текстами, и потому издательство «Сей» как раз и предлагает первый французский перевод одной из работ Бахтина.

II. От Сократа до капитализма

Прежде чем стать формалистической, поэтика в России была *исторической.* Основополагающая книга Веселовского «Историческая поэтика» является важнейшим трудом, представляющим это течение. Испытав множество колебаний и не избегнув ошибок, Веселовский тем не менее построил систематическую и связную *историю* литературных жанров в их соотнесенности с материальной историей[17].

Уже после того как формалисты проделали свою работу, Бахтин, усвоив из их опыта, что значение следует изучать в его словесной материальности, восстанавливает контакт с *исторической поэтикой.* Цель его анализа уже не в том, чтобы понять, «как сделано произведение»[18], но в том, чтобы установить его место в пределах определенной типологии знаковых систем, существующих в истории. Вот почему он предпринимает исследование романной структуры как с точки зрения ее структурного (синхронического) своеобразия, так и с точки зрения ее исторического возникновения. Романная структура является для него «моделью мира», специфической знаковой системой, историческую новизну которой как раз и следует уточнить[19]; вот почему эта структура рассматривается также и под историческим углом зрения: по отношению к традиции — к *жанру* как воплощенной литературной памяти; и результаты синхронического анализа подтверждаются результатами анализа диахронического («диахрония подтверждает синхронию»). Так, установив вначале основополагающие особенности романной организации у Достоевского, Бахтин затем обнаруживает ее истоки в мениппей-ной и карнавальной традиции (см. гл. IV[20]).

Связывая специфическую знаковую систему (роман Достоевского), называемую Бахтиным полифонической, или диалогической[21], с определенной традицией (мениппеей, карнавалом) и противопоставляя ее другой традиции (он именует ее *монологической,* приводя в пример Толстого), Бахтин уже самим этим актом пробивает глубочайшую брешь в формалистической поэтике. Вместо более или менее случайного каталога приемов, образующих Рассказ, который предлагался формалистами, Бахтин вводит определенную *типологию* литературных универсумов, не сводимых друг к другу и расчленяющих линейную историю на блоки, образованные *знаковыми практиками.* В результате начинает вырисовывать-
13
ся специфическая история различных *рассказов,* наука о которых как раз и заключается в установлении их *множественности,* но также и их *идеологической* направленности.

Итак, существует не *Рассказ* вообще, но *Рассказы* во множественном числе или, точнее, различные знаковые системы, соответствующие различным типам знаковых практик (монологизм, диалогизм и т. п.) в качестве моделей мира: яостформалистичес-кая «поэтика» рассматривает исследуемые ею объекты в их собственной типологически дифференцированной специфике.

Однако вульгарному социологизму и вульгарному историцизму здесь также нет места: знаковые системы не отражают социально-исторические структуры; у них — *собственная история,* проходящая сквозь историю различных способов производства и откликающаяся на них со своего собственного места, где встречаются «формообразующие идеологии» «эпохи Сократа», средневекового карнавала (когда римляне издавали крик, направленный против

Закона Отца: *Sia amazzato ilsignore Padre")* и капитализма, который «как... на афинской базарной площади сводит людей и идеи».
Пройдя через фильтр формалистического «структурализма», историческая поэтика устремляется к определению своего предмета как знаковой системы особого типа, к представлению об историчности различных способов означивания, не подчиняя их при этом социологическому детерминизму.

III. Диалогическое слово

Однако поэтика, именуемая Бахтиным классицистической, получает удар в самое сердце тогда, когда Бахтин приступает к изучению романного текста как некоей *языковой материальности.* Неустранимое различие между бахтинским подходом и подходом формалистов обнаруживается в их представлении о языке.
Слово — вот русское выражение, которым пользуется Бахтин для обозначения интересующей его языковой реальности. Его первое, прямое и обиходное значение — это «слово» как семантическая единица языка, и именно так мы его перевели: /е *mot,* однако изредка, приобретая при этом легкую архаическую или метафорическую коннотацию, оно употребляется со значением «дискурс». Таким образом, в этом выражении предугадывается, предчувствуется и уже закладывается понятие, которого как раз и недоставало в 20-е годы [22], - понятие о языке, носителем которого оказывается определенный субъект, и/или о субъекте, осуществляющем себя в языке. Современ-
' Смерть тебе, синьор Отец! *(шпал.). - Прим. пер.*

ная лингвистика, выделяя такие понятия, как *дискурс, высказывание-процесс/высказывание-результат* и т. п., делает это именно для того, чтобы проникнуть в указанную область и, под влиянием психоанализа, заполнить тот вакуум, который Бахтин застал в современной ему науке (в лексикологии, семантике, стилистике, поэтике). Бахтин оказался одним из первых, кто заметил, что категории, выработанные лингвистикой и усвоенные поэтикой, являются категориями *языка,* взятого в отвлечении от *субъекта,* и как таковые применимы к сфере, которую очертила для себя лингвистика, конституировавшаяся как наука, однако они совершенно непригодны в области сложных знаковых практик (к каковым принадлежит и роман), где значение исходит от субъекта и возникает вместе с ним.
Истина слова-дискурса, по Бахтину, заключена вовсе не во внеположном этому дискурсу референте, отражением которого ему предписывается быть. Вместе с тем оно не совпадает и с картезианским субъектом, самотождественным собственником своего дискурса, репрезентирующим себя в нем. Бахтинское слово-дискурс как бы распределено между различными дискурсными инстанциями, которые множественное «я» способно заполнять *одновременно.* Будучи поначалу *диалогическим* в той мере, в какой мы слышим в нем голос *другого,* адресата, такое слово становится затем глубоко *полифоническим,* коль скоро в конце концов в нем начинают слышаться голоса сразу нескольких дискурсных инстанций. Вслушиваясь в это слово-дискурс, Бахтин слышит в нем не лингвистику, но *расщепленность* субъекта, который сначала оказывается расколот потому, что конституируется «другим», а затем и потому, что становится «другим» по отношению к самому себе, обретая тем самым множественность, неуловимость, полифоничность. Язык некоторых романов как раз и представляет собой пространство, где можно расслышать, как происходит это раздробление «я» — его *полиморфизация.* Наука, занимающаяся такой полифонией, есть не что иное, как наука о языке, но при этом отнюдь не лингвистика[23]: Бахтин называет ее *металингви-стикой.* Но поскольку этот термин закрепился ныне за неким «истинным» языком, имеющим высший статус по сравнению с другим языком, называемым языком-объектом и представляющим собой знаковую систему, то будет правильнее применить к выделяемой Бахтиным предметной области термин *транслингвистика.*
Хотя Бахтин и не был знаком с учением Фрейда* (в его книге нет ни одного упоминания о психоанализе), он изучает «слово», т. е. дис-
* Вероятно, к моменту написания статьи «Разрушение поэтики» Ю. Кристева не располагала достаточно полной информацией о жизни и трудах М. М. Бахтина и, в частности, не знала о существовании книги «Фрейдизм. Критический очерк» (М.; Л.: ГИЗ, 1927), вышедшей под именем В. Н. Волошинова. - *Прим. пер.*

курс (ибо речь для него идет не только о «слове» в тесном смысле, но и о фразе или о речевом фрагменте), как пространство, в котором сталкиваются различные дискурсные инстанции — говорящие «я». Двойственная принадлежность дискурса (его принадлежность определенному «я» и в то же время «другому»), тот *spaltung* субъекта, на который с научной осторожностью укажет психоанализ, а также топология субъекта по отношению к внеположной ему «сокровищнице означающих» (Лакан) — все это и обозначается термином «диалогизм». *Диалогизм* рассматривает любое слово как слово о слове, обращенное к другому слову: лишь в том случае, если слово участвует в подобной полифонии, принадлежит «межтекстовому» пространству, оно оказывается *полнозначным.* Диалог слов-дискурсов *бесконечен:* «Бесконечность внешнего диалога выступает здесь с такою же математическою ясностью, как и бесконечность внутреннего диалога».
Погруженное в это многоголосие, слово-дискурс не имеет ни *устойчивого смысла* (ибо синтактико-семантическое единство взрывается здесь под напором множества «голосов» и «ак-центов», принадлежащих «другим»), ни *устойчивого субъекта,* способного быть носителем устойчивого смысла (ибо бахтинский «человек» есть не что иное, как «субъект обращения» — субъект желания?), ни единого адресата, который мог бы его расслышать (слово у Достоевского, пишет Бахтин, «не красуется... ибо не перед кем ему красоваться»). Слово-дискурс разлетается на «тысячу осколков» оттого, что попадает во множество контекстов; в контекст *дискурсов,* в межтекстовое пространство, где расщепляется и рассеивается не только говорящий, но и слушающий субъект, т. е. мы сами, а именно то «единство», которое Бахтин именует «человеком», но которое, по его собственным словам, восстает против всякого ов-нешняющего определения, потому что «человек никогда не совпадает с самим собой».
Таким образом, создается впечатление, что сугубо технический подход формальной поэтики Бахтин вначале заменяет своего рода психологизмом. В самом деле, если по мере продвижения книги к концу *диалогизм* все больше конституируется как формальное понятие и как формальный принцип, неотъемлемый от языка, то поначалу он выступает как некий психологический постулат: диалог, в который вслушивается Бахтин, — это диалог между авторским «я» и «я» персонажа — авторского двойника. Тем не менее мы не однажды столкнемся с яростными антипсихологическими выпадами Бахтина; причина в том, что Бахтин и не помышляет о том, чтобы обратиться к субъективности автора или его персонажей. Он стремится к пониманию субъекта не как психологической, а как речевой инстанции; он разыскивает «я», говорящее в романе, но делает это лишь затем, чтобы констатировать *его от-*

сутствие: в романе Достоевского нет субъекта как оси, организующей изображение.
И все же анализы Бахтина насквозь пропитаны лексикой психологического толка или, вернее, лексикой, испытавшей на себе подспудное влияние теологии: выражение «сознание» встречается в книге едва ли не чаще, чем «слово», а выражение «голос» отнюдь не чуждо трансцендентных обертонов. Однако под напластованиями русской культурной традиции, диктующей свои языковые привычки, нужно разглядеть тот сдвиг, который произвел Бахтин своими анализами. Термин «сознание» означает критическое рассмотрение ситуаций в самом *дискурсе* персонажей, он означает обращенность дискурса на самого себя: у «сознания» нет иного коррелята, кроме «сознания» другого персонажа, не говоря уже о том, что само выражение «сознание» то и дело связывается с термином «дискурс» *(«речь»),* как бы уточняясь с его помощью. Что же до «голоса», то это вовсе не *phone* греческих текстов, тождественная субъекту речи; это — смешавшаяся *phone,* тревожно вопрошающая о месте своего возникновения — о месте говорящего субъекта.
Итак, текст Достоевского предстает перед нами как столкновение различных дискурсных инстанций — как противостояние дискурсов, как контрапунктическое и полифоническое целое. Он не образует структуры, которая поддавалась бы тотализации; лишенная единства субъекта и единства смысла, множественная, антитоталитарная и антитеологическая «модель» Достоевского строится на перманентном противоречии, и потому у нее не может быть ничего общего с гегелевской диалектикой. Ее логика, говорит Бахтин, — это логика сна: она удерживает противоречие и/или сосуществование верха и низа, добродетели и порока, истины и лжи, закона и его нарушения, священного и профанного. Отметим попутно, что эта «логика сна» устанавливается Бахтиным на уровне *означаемых* и ни в коем случае не на уровне *означающего',* последнему научит нас Фрейд. Тем не менее эта логика, как ее определяет Бахтин, оказывается достаточной для того, чтобы превратить модель Достоевского в *незавершенную* и *нерешенную* (оба выражения принадлежат Бахтину) матрицу.
В этом открытом и непредрешенном мире *персонаж* есть не что иное, как дискурсная позиция

«я», пишущего как бы поперек другого «я»; это дискурс («слово»), ведущий диалог не только с дискурсом пишущего «я», но и с самим собой. Достоевский, говорит Бахтин, не создает типических характеров или темпераментов, он изображает не объектный образ персонажа, но *слово* этого персонажа о себе самом и о мире. Этот персонаж есть «чистый голос»; мы не только не видим, но и не слышим его; мы следим за тем, как он растворяет в дискурсе собственную объектность.
17
Автор не является высшей инстанцией, способной удостоверить истинность этого дискурсного столкновения. Его отношение к персонажу, по Бахтину, это отношение к некоему дискурсу (слову), а точнее, к *дискурсу другого.* Авторский дискурс — это дискурс по поводу другого дискурса, это слово, говорящее *с* другим словом, но отнюдь не слово о слове (не подлинный метадискурс). Не существует «третьего» лица, объемлющего противостояние двух других: противоположности (противоположные дискурсы) *объединяются,* но не *сливаются,* они не сходятся в некоем устойчивом «я» — в «я» автора-монологиста. С удивительной прозорливостью Бахтин называет эту «диалогику» *сосуществования противоположностей,* отличную от «монологики» (предполагающей принцип *tertium non datur)* и обнаруженную Фрейдом в области бессознательного и сновидений, *логикой сна.*
Уловив «топологию» субъекта в романном дискурсе, Бахтин сделал литературную теорию восприимчивой к тому, что предлагает ей современная литература. Ведь *полифонический роман,* открытый Бахтиным у Достоевского, укоренен в том самом треснувшем «я» (Джойс, Кафка, Арго придут позже Достоевского (1821-1881), но уже Малларме — его современник), где как раз и заявляет о себе современная литература: множественность языков, столкновение дискурсов и идеологий — без всякого завершения, без всякого синтеза — без «монологазма», без осевой точки. Все «фантастическое», «онирическое», «сексуальное» говорит именно на языке *диалогиз-ма —* нескончаемой и неразрешимой полифонии.
Тщетно было бы искать в установках Бахтина присутствие одного только Гегеля (с его диалектикой *тождественного/иного)* в противовес кантианству формалистов. Не является он, несмотря на некоторые совпадения («сознание», детерминируемое взглядом «другого»), и предтечей Сартра. Его внимание сосредоточено на конкретике вполне определенной (именуемой литературной) знаковой системы и нацелено на ее специфическую логику (Бахтин настаивает на своеобразии «художественной модели» мира, противопоставляя ее, к примеру, модели философской). Так что он больше напоминает предшественника современной семиотики — той, которая проявляет внимание к психоанализу и предлагает определенную типологию знаковых систем.
Однако оригинальность Бахтина обусловлена не только силой его методологии — историзмом, с одной стороны, и анализом дис-курсных инстанций внутри текста — с другой. Она порождена и как бы запрограммирована текстом самого Достоевского, исследовавшего расщепленного субъекта и его попытку укрыться в лоне собственного вожделения к означающему (к означающим). Это значит, что разрушение формалистической и/или классициста-

ческой поэтики, предпринятое Бахтиным, оказалось результатом не только новой научной методологии, но и новой «реальности»: это не какой угодно повествовательный текст, нейтральный, существующий вне времени и пространства, но *текст современный,* заставляющий вспомнить и выделить определенную традицию (мениппейную, карнавальную, полифоническую), к которой эта поэтика никогда не могла подступиться.
В самом деле, формалистическая поэтика не обошла Достоевского вниманием[24], однако, верная своему методу, она ограничилась констатацией того факта, что в тексте Достоевского происходит редистрибуция приемов, существовавших у его предшественников (в частности, у Гоголя[25]), так что собственная специфика этого текста, исторически новаторская уже в силу осуществленной им перестройки литературной модели мировосприятия, не была раскрыта сколько-нибудь адекватным образом.
Мы не хотим, да и не имеем возможности вспоминать здесь о той громадной работе, посвященной творчеству Достоевского, которую проделала русская и советская теория литературы[26].

Однако отметим попутно морализаторскую позицию, которую, радея об «общественной гигиене», заняли по отношению к творчеству Достоевского поборники социалистического реализма — пленники представления о литературе как об отражении социально-психологической реальности, а также немилость, в которую писатель попал на долгие годы[27]. Похоже, однако, что такой, по меньшей мере упрощенный, подход ныне преодолен. В 1959 г. Академия наук СССР опубликовала сборник «Творчество Ф. М. Достоевского», где можно найти исследования Л. Гроссмана «Достоевский-художник» и А. В. Чичерина «Поэтический строй языка в романах Достоевского».

Между тем открытие, совершенное Достоевским, оказало значительное влияние и за пределами его родины; оно воздействовало на всю историю мировой литературы. Правда, для того, чтобы творчество Достоевского проникло во Францию, где оно встретило сдержанный прием, потребовалось время: с точки зрения французского вкуса его романистика воспринималась как «плохо написанный», плохо скомпонованный и плохо продуманный текст. Однако литературная практика в конце концов оказалась восприимчивой и проницаемой для него. Сегодня мы можем констатировать, что французская литература на протяжении первых пятидесяти лет нынешнего века обращалась к Достоевскому весьма часто, обнаруживая у него те же этические и стилистические сломы, которые осуществляла она сама. Прежде всего — духовные перемены. «Предшественником» спора между Клоделем и Жидом вполне могло оказаться «разор-

ванное сознание» Достоевского (христианина или гуманиста?), тогда как сам Жид посвятил великому русскому романисту свои «Лекции в театре Старой Голубятни»: он хотел обосновать возможность многословного стиля ссылкой на «новую табель ценностей», им создаваемую, хотя при этом не обошел вниманием и искусство полифонии[28]. Камю же, читая Достоевского в сходном гуманистическом ключе, разглядел у него одну лишь идеологию, обнаружив в его «персонажах» различные воплощения абсурдного человека.

Однако именно полифония Достоевского оказала наиболее мощное воздействие на трансформации, пережитые новой французской литературой. Разложение «романа с характерами», возникновение проблемного романа, где скрещивается множество голосов расколовшейся исторической эпохи, которая воплотилась в субъекте, заставляющем «диалогизировать лобные доли собственного мозга», — все это было вполне узнаваемо у Достоевского: не случайно Мальро увидел в нем мэтра[29]. Когда «новый роман» принялся под микроскопом рассматривать всевозможные «неустойчивые состояния», «подобные движению атомов», исподволь расшатывающие линейную коммуникацию между двумя устойчивыми субъектами, то он указал именно на Достоевского как на первого человека, открывшего доступ в этот подпольный мир[30].

IV. Идеологична ли полифония?

Субъект, расщепившийся оттого, что он слушает — желает — «другого», разрушает семантическую тождественность *слова* как языковой единицы (слово, фраза, высказывание). Но он разрушает также идеологическую тождественность высказываний и текста в целом, иными словами, фундамент *определенной* (самой себе тождественной) идеологии: он разлагает семантический принцип тождества.

Это означает, что романную полифонию образует звучание различных идеологий, воплощаемых или вопрошаемых различными дискурсными инстанциями (персонажи, автор), но при этом ни одна из этих идеологий не конституируется и не обнаруживает себя как таковая. Текст, согласно Бахтину, бывает иде-ологичным только тогда, когда опорой ему служит «единство сознания», единство говорящего «я», гарантирующее истинность той или иной идеологии. Это имеет место в случае с *монологическим миром,* достигающим расцвета в идеалистической философии; пример такого мира Бахтин видит в рационализме XVII и

XVIII вв., доводя его вплоть до утопического социализма с его верой в силу убеждения. Между тем в полифоническом тексте идеологии моделируются с помощью той инстанции, которой как раз и является расщепленный субъект: эти идеологии рассредоточены в

интертекстовом пространстве — в «промежутке» между различными «я», и их статус равен статусу диалогического «слова». Постоянно вслушиваясь в свою эпоху, в историческое прошлое и в то, что еще только вызревает, Достоевский (равно как и любой автор-полифонист) собирает идеологии, превращая их в «прототипы» и в речевые инстанции[31]. Именно это позволило Бахтину сказать, что Достоевский *(скриптор,* как выразились бы сегодня) не *мыслит* (мыслями), но *сталкивает* (точки зрения, сознания, голоса: тексты). Идеология, точнее, идеологии непосредственно присутствуют в романном тексте: противоречивые, но не иерархизированные, не отрефлек-тированные и не подвергнутые суду, они выступают как *материал, подлежащий формированию.* В этом смысле как раз и можно сказать, что полифонический текст располагает лишь одной идеологией — *формообразующей,* носительницей формы.

Текст завладевает идеологиями и, сталкивая различные говорящие «я» или тексты, позволяет им увидеть их собственный бессознательный субстрат. Бахтин намечает здесь важнейшую границу между *идеологией* и *текстом,* лишь углубленную современной литературой: «Подобно тому как следует соблюдать рубеж между *наукой* и *идеологией* («Наука, имеющая своим материалом идеологическую интерпелляцию, непрестанно смещает проделываемую в нем брешь» — Бадиу), важно провести и другой рубеж— между идеологией и текстом»[32]. Текст (полифонический) не имеет собственной идеологии, ибо у него нет субъекта (идеологического). Это особое *устройство* — площадка, на которую выходят различные идеологии, чтобы обескровить друг друга в противоборстве.

V. Зеркальная амальгама

В подобном «речейом исчезновении» «субъекта» и «объектности» («материальной» и «идеологической») Бахтин угадывает нечто такое, чему не может найти имени, — угадывает стирание самой системы репрезентации. Намекнуть на это стирание позволяют термины *диалогизм* и *полифония* — в их противопоставленности моно-логизму, символизирующему изображающий дискурс[33].

В самом деле, в романах Достоевского ничего не «изображается»: в них не найти ни такого персонажа, ни такой действитель-

ности, ни такого автора, которые были бы внеположны взрастившей их органической ткани, независимы от материи, порождающей инстанцию того самого «я», которое желает «другого». Предметом анализа в этих текстах является соотнесенность субъекта с собственным дискурсом, точнее даже, речь идет о пред-субъекте, погруженном в дискурсы, превращающиеся тем самым в онири-ческие подмостки, в скопление конфликтующих различий. Зеркала, в котором монолитный — «моно-логичный» — логос прежде видел свое изображение, больше нет. Полифоническое взаимодействие голосов, слышимое Бахтиным, происходит на поверхности амальгамы.

Слова старика Карамазова: «Бог умер, значит, все позволено»* — подверглись, по-видимому, такому прочтению, что еще шаг — и они вот-вот приобретут смысл, о котором умалчивают: «Бог умер, значит, все говорится-между»[34]**.

Именно историзм Бахтина позволил ему показать, что овладение областью «говорения-между» как способ перебраться по ту сторону изображения не является ни оптической иллюзией читателя, ни новорожденным младенцем нашей культуры, но средством оживления целой культурной традиции. Бахтин обнаружил, что этот прорыв через изображение и работа по его разрушению всегда были *инаковостью* теологического дискурса, всегда создавали сценическое пространство, где «я» надевает на себя маску двусмысленного смеха или сексуальной разнузданности, имитируя тем самым зрелище самоанализа, иначе говоря — собственной *смерти.* От греческой мениппеи до Лукиана и Петрония, до средневекового карнавала (этого театра без рампы, где нет ни представления, ни изображения, коль скоро каждый здесь является и автором, и актером, и самим собою, и своим «другим») и далее — вплоть до Рабле, Свифта, Джойса, Арто и Батая — этот смертоносный смех десакрализованного «я» становится все громче и явственнее. Все более едкий и действенный, он разрушает моноло-гизм изображающего литературного дискурса, создает обобщающее зрелище калейдоскопического, множественного письма, хотя сами при этом мы ничего не

видим, ибо это оно видит нас.
Это и есть место действия современного авангардистского текста, предметом которого оказывается субъект в его отношении к языку и к сексу, а значит, к идеологии и к социальной системе: все дальше и дальше углубляется этот текст в «полифонический» —

* Фраза представляет собой контаминацию ницшевского «Бог умер!» («Веселая наука». § 125) и «все позволено» Ивана Карамазова. — *Прим. пер.* ** Ю. Кристева обыгрывает семантику французского глагола *inter-dire* («запрещать»), который при вскрытии его «внутренней формы» приобретает значение «говорить между собой». — *Прим. пер.*

22

полиграфический, герметический, недоступный для субъектов, вымуштрованных в школе «монологики», — лабиринт.
В наше время, однако, бунтарское ниспровержение деградировало до уровня репрезентации — вплоть до того, что карнавальная стихия затопила как киноэкран, так и литературу, предающиеся изображению «эротики». Мениппейная традиция (ср. «Сатирикон») весьма услужливо извлекается на свет и происходит отождествление с ней; и карнавал, этот праздник еды и испражнений, становится символом современного мира; разнузданные фантасмагории с особой остротой выявляют логику сна. Трансгрессия становится «позволенной», превращаясь в изнанку закона, так что никто не чувствует никакой угрозы: ведь недаром во все времена карнавал разыгрывался на церковной паперти.
Разительные противоречия капиталистического способа производства, уже не поддающиеся никакому обузданию, создают условия, при которых «психотическое становление субъекта» (Сол-лерс) может быть подвергнуто «художественной» рефлексии лишь двумя способами: они либо *проявляются* в «карнавальном искусстве», либо становятся предметом *самоанализа* в рамках письма, преодолевающего стену репрезентации. Различие между этими двумя способами ничтожно и вместе с тем фундаментально: это различие между идентификацией — трансфером, с одной стороны, и бесконечным анализом — с другой.
Стоит только заглянуть за зеркальную поверхность текста — и поэтика утратит свой предмет. *Реально,* как мы уже сказали, у нее такого предмета и не было, поскольку, притворяясь, будто говорит о каком-то другом тексте, на деле она разговаривала сама с собой. Однако такой автодискурс был возможен лишь при условии, что литературный псевдопредмет (выдвигаемый на первый план для того, чтобы его можно было не замечать) рассматривается как феноменальная поверхность, как непрозрачная структура, как удобное в работе изображение; лишенная собственного предмета поэтика превращается в способ объективации, ибо полностью зависит от литературного произведения как изображающей поверхности. Уберите из здания поэтики принцип репрезентации — и поэтика рухнет, утратит устойчивость, позволяющую ей осуществлять свои операции, потеряет опору, ибо ее подлинный предмет — это и есть принцип репрезентации, входящий в самый ее замысел; именно этому принципу сохраняет она приверженность в процессе самоиспытания, для которого конкретный текст — всего лишь необязательный предлог. Здесь, переходя к современным («нечитабельным») текстам, мы касаемся того узлового пункта, благодаря которому становится возможным сам поэтический дискурс: это — система репрезентации,

23

представление о литературном тексте как об изображающем дискурсе (речь, разумеется, идет не о непосредственном изображении внеположной тексту действительности, но о репрезентации, включенной в матрицу поэтики как таковой (см. выше, с. 7—8): лишь при этом условии она приобретает способность расчленять наличный смысл (произведения) на лингвистические и логические категории).
Между тем по эту сторону плоскости, образованной изображающим дискурсом, никакой оплотненной структуры, подлежащей описанию, больше нет; здесь отсутствует смысл, апробированный наличным субъектом, нуждающимся в структурации. Дискурса здесь *еще нет,* а субъект находится на стадии самопорождения, осуществляющегося в процессе письма/чтения. Чтобы создать теорию такого порождения, требуются категории, отличные от тех, которыми пользуется лингвистика языка, причем подобная теория выделяет для себя иной, нежели поэтика, предмет. Это — теоретически сконструированный, но не объективированный предмет, — предмет динамизированный (Башляр). Тем самым работа, проделанная Бахтиным, подводит нас к такой теории значения, которая нуждается в

соответствующей теории субъекта. В 1929 г. подобных теорий не существовало. Что же до текста Достоевского, на базе которого конституируется бахтинский «динамизированный предмет», то он сам находится на стыке репрезентации и того, что сквозь нее проникает: это объектное описание *и в то же время* полифоническое дробление. Бахтин оказался первым, кто уловил этот второй аспект, предвосхитивший новую литературу, требующую и новой теории.

Ясно теперь, почему начинание Бахтина с неизбежностью носило переходный характер. Пользуясь термином *поэтика,* доставшимся ему в наследство от предшественников (историков и формалистов), Бахтин открывает целый материк, к которому инструментарий поэтики неприменим. Отсюда — двойственность его подхода: он постоянно колеблется между гуманистическим, а подспудно даже и христианским языком, с одной стороны, и технической терминологией — с другой, между заботой о тщательной документированное™ исследования, свойственной историку литературы, и острой интуицией при чтении текстов; это не литературный, не лингвистический и не философский подход, но все это разом; изобилующий повторениями, а иногда и неточный, он то и дело сдвигает смысл лингвистических терминов и никогда не дает им строгого определения (в самом деле, что означает выражение «слово» вне сферы репрезентации?).

Этот подход претендует на то, чтобы быть «поэтикой», однако его дискурс то и дело прерывается актами вторжения через границу изображения — туда, где поэтике уже нечего описывать, где аналитические усилия переносятся на отыскание правил, в соответствии с которыми порождаются смысл и субъект смысла, причем пограничные тексты нашего времени — первые среди тех, кто эти правила производит.

Примечания

[1] *Бахтин М.* Проблемы творчества Достоевского. Л.: Прибой, 1929. Обратим внимание на то, что в первом издании книги в заглавии отсутствует слово «поэтика», удерживавшееся в то время за формальной школой, от которой Бахтин стремился отмежеваться. Книга состоит из двух частей, расположенных в следующем порядке:

Предисловие.

Часть 1-я: *Полифонический роман Достоевского (постановка проблемы).*

Гл. I. Основная особенность творчества Достоевского и ее освещение в критической литературе.

Гл. П. Герой у Достоевского.

Гл. III. Идея у Достоевского.

Гл. ГУ. Функции авантюрного сюжета в произведениях Достоевского.

Часть 2-я: *Слово у Достоевского (опыт стилистики).*

Гл. I. Типы прозаического слова. Слово у Достоевского.

Гл. П. Монологическое слово героя и слово рассказа в повестях Достоевского.

Гл. III. Слово героя и слово рассказа в романах Достоевского.

Гл. IV. Диалог у Достоевского.

Заключение.

Бахтин является также автором книги «Творчество Франсуа Рабле» (М., 1965); на англ, яз.: «Rabelais and his world» // Перевод Елены Извольской, предисловие Кристины Поморской. MIT Press, 1968; недавно он опубликовал две статьи: «Слово в романе»//Вопросы литературы. 1965. № 8 (франц. перевод под названием «L'enonce dans le roman» // Langages 1968, № 12) и «Из предыстории романного слова» // Учен. зап. Мордовского государственного университета, 1967. Вып. 61. Обе статьи представляют собой извлечения из готовящейся к печати книги, посвященной типологии высказываний. Укажем также на существование итальянского перевода «Проблем поэтики Достоевского».

[2] Theorie de la litterature, textes des formalistes russes reunis, presentes et traduits par T. Todorov. P.: Seuil, coll. Tel Quel, 1965.

[3] 1 sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico, a cura di Remo Faccani e Umberto Eco. Milano: Bompiani, 1969.

[4] «Принципиальным для "формалистов", - писал Эйхенбаум в сборнике "Литература", — является вопрос не о методах изучения литературы, а о литературе как *предмете* изучения. Ни о какой методологии мы, в сущности, не говорим и не спорим. Мы говорим и можем говорить только о некоторых теоретических принципах, подсказанных нам не той или другой готовой методологической или эстетической системой, а изучением конкретного материала в его специфических осо-

бенностях». (Цит. по: *Медведев П. Н.* Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. Л.: Прибой, 1928. С. 106-107.)

[5] Таковы работы: *Тынянов Ю.* Проблема стихотворного языка. Л.: Academia, 1924; *Якобсон Р., Тынянов Ю.* Проблемы изучения литературы и языка // Новый Леф. 1928, № 12; *Эйхенбаум Б.* Ораторский стиль Ленина //

Русская речь. 1924; и др.
[6] *Троцкий Л. Д.* Литература и революция. М., 1923.
[7] *Переверзев В. Ф.* Социологический метод формалистов // Литература и марксизм. 1929. Кн. 1.
[8] *Медведев П. Н.* Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. Л.: Прибой, 1928.
[9] *Волошинов В. Н.* Слово в жизни и слово в поэзии // Звезда. 1926. № 6 (работа, посвященная Достоевскому); *Он же.* Марксизм и философия языка. Л.: Прибой, 1929.
[10] С началом сталинского культа тон этой полемики меняется и приобретает отчетливо выраженную враждебность во второй книге Медведева (см.: *Медведев П. Н.* Формализм и формалисты, Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1934).
[11] *Медведев П. Н.* Формальный метод в литературоведении... С. 232.
[12] Там же. С. 55.
[13] «"Смысл" и "сознание" — вот два основных термина всех буржуазных теорий и философий культуры. Идеалистическая философия помещает еще между индивидуальным сознанием и смыслом "трансцендентальное сознание" или "сознание вообще" *(Bewusstsein uberhaupt),* обязанность которого — блюсти единство и чистоту абстрактных смыслов от их распыления и замутнения в живом становлении материальной действительности», — пишет Медведев в «Формальном методе» (с. 16).
[14] Терминология, использовавшаяся при разработке этой новой теоретической области, где язык рассматривается как высказывание-процесс, принадлежащее субъекту, погруженному в историю, и где, следовательно, любой смысл неизбежно оказывается идеологическим смыслом, — эта терминология, в социально-политическом контексте эпохи, могла быть только *социологической* и *психологизирующей.* Ср.: «Поставленная проблема была бы разрешена, если бы удалось найти такой элемент в поэтическом произведении, который был бы одновременно при-частен как вещной наличности слова, так и его значению, который, как медиум, соединял бы глубину и общность смысла с единичностью произнесенного звука. Этот медиум создает возможность непрерывного перехода... от *внешней формы* к внутреннему *идеологическому смыслу.* ...Мы полагаем, что таким элементом является социальная оценка. ...Таким образом, самая единичная наличность высказывания исторически и социально значима. Из категории природной действительности она переходит в категорию действительности исторической. ...Но и самый смысл слова-высказывания через единичный акт его осуществления приобщается истории, становится историческим явлением. ...Органическая связь между знаком и смыслом... существует лишь для данного высказывания и лишь для данных условий его осуществления. ...Эта связь созидается, чтобы разрушаться и снова созидаться, но уже в новых формах, в условиях нового высказывания.
Вот эту-то историческую актуальность, объединяющую единичную наличность высказывания с общностью и полнотой его смысла, индивидуализирующую и конкретизирующую смысл и осмысляющую звуковую наличность слова здесь и теперь, мы и называем социальной оценкой» *(Медведев П.Н.* Указ. соч. С. 161—164). Равным образом в предисловии к изданию 1929 г. Бахтин писал: «В основу настоящего анализа положено убеждение, что всякое литературное произведение внутренне, имманентно социологично. В нем скрещиваются живые социальные силы, каждый элемент его формы пронизан живыми социальными оценками. Поэтому и чисто формальный анализ должен брать каждый элемент художественной структуры как точку преломления живых социальных сил, как искусственный кристалл, грани которого построены и отшлифованы так, что-

бы преломлять определенные лучи социальных оценок, и преломлять их под определенным углом».
В настоящее время советские семиотики пытаются установить различие между структурой той или иной знаковой системы и структурой языка, вводя для этого понятие «вторичная моделирующая система»; так, например, по отношению к языку роман представляет собой вторичную моделирующую систему (Труды по знаковым системам 2. Тарту, 1965).
[15] *Kristeva J.* Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman // Critique. 1967. № 239 (рус. перевод: *Кристева Ю.* Бахтин, слово, диалог и роман // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1993. № 4).
[16] Вот почему, представляя труды советских семиотиков (см.: *Kristeva J.* L'expan-sion de la semiotique // *Kristeva J.* Егщекатиср. Recherches pour une semanalyse. P. 43 sq; *Kristeva J.* Distance et anti-representation // Tel Quel. 1968. № 32; *Kristeva J.* La semiologie aujourd'hui en U.R.S.S. // Tel Quel. 1968. № 35; *Kristeva J.* La semiologie comme science des ideologies // Semiotica. 1969. № 2), мы подчеркивали не столько прагматическую и позитивистскую сторону их исследований, сколько их устремленность к теории субъекта и к типологии знаковых систем в истории. В противоположность Умберто Эко (ср.: *Eco U.* Lezione e contradizioni della semiotica sovietica // I sistemi di segni...), мы не думаем, что дело идет о более «трансцендентальной» устремленности советской семиотики, но об *анализе* знаковой системы картезианского субъекта, т. е. именно об основаниях трансценденции в научной идеологии механистического материализма (и его позитивистских отложений). Теоретически возможно, что именно на этом окольном пути семиология, застывшая ныне в некоей «кибернетической» позе и продолжающая лелеять Лейбницеву мечту о математизации семиозиса, сможет воссоединиться с диалектическим материализмом и внести вклад в выработку его гносеологии. Именно в этом смысле интерес советских семиотиков к субъекту или к истории знаковых систем (как западных, так и восточных) представляет собой «мгновенное ответвление» совершающегося логического процесса.
[17] *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика / Под ред. В. М. Жирмунского. Л.: Художественная литература, 1940. Речь идет о статьях, опубликованных примерно в 1890 г. и впервые собранных в 1913 г., уже после смерти автора, под общим заглавием «Поэтика», а также о ряде лекционных курсов Веселовского, посвященных истории литературных жанров и изданных его учеником М. И. Куд-ряшевым по своим записками. Как пишет Жирмунский, историческая концепция литературы у Веселовского возникла в процессе полемики против антиисторической и

априорной концепции «прекрасного» и «высокого», характерной для западной эстетики и опирающейся на немецкий идеализм. Испытав влияние лекций Штейнталя по «психологии народов» *(Volkerpsychologie),* посвященных происхождению языка, мифологии и народного эпоса, Веселовский взвешивает возможность построения истории литературы как «эстетической дисциплины, истории изящных произведений слова, исторической эстетики». Если поначалу Веселовский рассматривает литературу как сложное выражение истории и культуры и, не ограничиваясь одной только литературой, предлагает скорее историю идей, то к началу 1890-х гг. он обращается к истории *форм* (отсюда восхищение, испытываемое к нему формалистами). Темой его исторической поэтики становится «эволюция поэтического сознания и его форм». Примыкая к научному движению своего времени, нашедшему высшее проявление в сравнительно-историческом языкознании, непосредственное влияние которого он испытал, Веселовский помышляет о «поэтике будущего», которая должна быть построена на «массовом сравнении фактов, взятых на всех путях и во всех сферах поэтического развития; широкое сравнение привело бы к новой, генетической классификации» *(Веселовский А. Н.* Историческая поэти-
27
ка. С. 246). Этому необъятному замыслу не суждено было воплотиться. Противопоставляя эстетическому идеализму историзирующий позитивизм и недоверие по отношению к теории, Веселовский вынужден был остановиться на пороге средневековой литературы, поскольку его принципы оказались неприменимы к современности.
[18] Это заглавие, выражающее идеологию делания, носят многие формалистические работы: «Как сделан "Дон Кихот"» Шкловского, «Как сделана "Шинель" Гоголя» Эйхенбаума и т. п.
[19] «Мы мыслим и понимаем едиными в себе комплексами — высказываниями. Высказывание же, как мы знаем, не может быть понято как языковое целое, и формы его менее всего являются синтаксическими формами», — пишет Медведев (Формальный метод..., с. 181). Для него, как и для Бахтина, литературный жанр есть способ понимающего овладения миром.
[20] Подобный подход порывает с формалистической поэтикой эпохи, занятой исключительно внутренней организацией поэтического языка. Об этом свидетельствуют заглавия работ, опубликованных в сборниках «Poetica» (издательство «Academia») в 1926-1928 гг., т. е. вышедших одновременно с первой публикацией книги Бахтина: *Томашевский Б.* Стих и ритм; *Коварский Н.* Мелодика стиха (обзор международных исследований в этой области); *Федоров А.* Звуковая форма стихотворного перевода; *Пропп В.* Трансформации волшебных сказок (описание тридцати одной функции волшебной сказки, анализ которых отличается здесь особой тонкостью); *Жирмунский В.* Проблема формы в германском эпосе (по поводу теорий немецких исследователей); *Виноградов В.* О литературной циклизации (сопоставление Гоголя и Де Квинси); *Гуковский Гр.* К вопросу о русском классицизме (выявление связи между литературой и современной ей исторической действительностью).
[21] Два замечания, касающихся более раннего употребления термина «полифония» в том смысле, который придаст ему Бахтин. Медведев в «Формальном методе...» ссылается на работу Пауля Беккера «Die Symphonic von Beethoven bis Mahler» как на пример эстетического анализа, принимающего во внимание адресата произведения; аудитория, согласно Беккеру, представляет собой конститутивный момент самого определения симфонического жанра. Со своей стороны В. Иванов в работе «Достоевский и роман-трагедия» (Русская мысль, 1914, IV) пишет: «Подобно творцу симфоний, он применил к роману метод, соответствующий тематическому и контрапунктическому развитию в музыке, — развитию, излучинами и превращениями которого композитор приводит нас к восприятию и психологическому переживанию целого произведения, как некоего единства» (цит. по: *Гроссман Л.* Достоевский-художник // Творчество Ф. М. Достоевского. М.: Изд-во АН СССР, 1959).
[22] Ср. прим. 14.
[23] Медведев так говорит о «монологизме» лингвистики: «Целый ряд языковых явлений, связанных с формами непосредственного диалогического речевого общения, до последнего времени оставался вне поля ее зрения... [Для формалистов] язык передач готовых сообщений в пределах ставшего, неподвижного общения не может быть, конечно, творческим. Словарь, грамматика и даже основные темы сообщения предполагаются уже готовыми. Остается их только комбинировать, приспособляя их к обстоятельствам, и экономизировать средства высказывания. Для создания нового при таких предпосылках не может быть никаких импульсов и оснований» (Формальный метод... С. 130, 133).
[24] Назовем следующие работы формалистов, посвященные Достоевскому: *Томашевский Б.* Теория литературы. Поэтика. 2-е изд., 1927 (о повествовании и композиции в романах Достоевского); Краткий курс поэтики, 1928 (о мотивировке сюжета в «Братьях Карамазовых»); Писатель и книга. Очерк текстологии, 1928 (исследование целого ряда текстов Достоевского — в рукописях и в рабо-
28
чих вариантах). *Шкловский В.* Техника писательского ремесла, 1927 (исследование о сюжете у Достоевского; пейзаж у Достоевского); Подёнщина, 1930 (композиция у Достоевского в ее связи с «романом ужасов» Э. Сю, А. Радклиф, Бальзака и др.). Самая недавняя книга Шкловского («За и против. Заметки о Достоевском», 1957) представляет собой удручающее смешение биографического жанра с импрессионистической критикой.
[25] Такова интересная работа *Ю. Тынянова* «Достоевский и Гоголь (к теории пародии)», изд. ОПОЯЗ, 1921; см. также: *Тынянов Ю.* Архаисты и новаторы. Прибой, 1929.
[26] Библиография произведений Достоевского и литературы о нем, составленная Государственным литературным музеем Ф. М. Достоевского. (М., 1968).
[27] Так, Горький в 1923 г. выступил против постановки «Бесов», опасаясь, что это может послужить дурным нравственным примером для молодежи. В 1929 г. в статье «О многоголосности Достоевского» (Новый мир, 1929, № 10) Луначарский, в целом благосклонно отозвавшись о книге Бахтина, сделал в его адрес ряд критических замечаний и заключил: «Для нового человека, рожденного революцией и способствующего ее победе, пожалуй,

почти неприлично не знать такого великана, как Достоевский, но было бы совсем стыдно и, так сказать, общественно негигиенично попасть под его влияние» (Ю. Кристева цитирует не рецензию А. В. Луначарского «О многоголосности Достоевского», а его статью «Достоевский как мыслитель и художник» (1931). — *Прим. пер.).*
[28] «Чудо, осуществленное Достоевским, заключается в том, что каждое из его действующих лиц — а он создал их целую книгу — существует прежде всего применительно к самому себе и что каждый из этих персонажей, живущих своей внутренней жизнью и носящих в себе свою особенную тайну, предстает нам во всей своей проблемной сложности; чудо состоит в том, что именно эти *проблемы* изживаются каждым из персонажей, правильнее было бы сказать: *живут за счет каждого из них* — проблемы, которые сталкиваются, борются и очеловечиваются, чтобы погибнуть или восторжествовать на наших глазах» *(Gide A.* Dostoi'evski. P.: Plon, 1925; coll: «Idees». P.: Gallimard, p. 70; *курсив мой. - Ю. К.).*
[29] «...Большинство интонаций у Бальзака— это слаженные звуки, характерные для эпопеи, которая отнюдь не столь полифонична, как это обычно думают. Что же до Достоевского, то вы ведь читали его "Записки". Если на свете был человек, чья гениальность заключалась в умении заставить диалогизировать лобные доли собственного мозга, так это именно он... Я думаю, что для многих и многих романистов и трагедиографов не драма создается персонажем, но персонаж — драмой, и что герои Эсхила, а также Шекспира, Достоевского или Стендаля — это "виртуальности" создавшего их автора, вокруг которых, словно на некоторых сюрреалистических полотнах, собирается и волнуется призрачная толпа» *(Malraux A. // Picon G.* A. Malraux par lui-meme. P.: Seuil, 1953. P. 40). Ср. также: *Mathewson R. W.* Dostoievsky and Malraux // Forth International Congress of Slavicists. Moscow. Sept. 1958.
[30] *Sarraute N.* L'Ere du soupfon. P.: Gallimard, 1956.
[31] «...Литература в основе своего содержания отражает только становящиеся идеологии, только живой процесс становления идеологического кругозора» *(Медведев П. Н.* Указ. соч. С. 30).
[32] *Sailers Ph.* L'Quest s'eloigne // Promesse. 1968. № 23-24.
[33] Отсюда ясно, почему Бахтин отказывает театральному представлению в диало-гизме и полифонизме. Известно, однако, что современный текст - от Малларме, написавшего «Игитура» для сцены, и до Арто, драматизировавшего письмо, подсказанное ему восточным театром, — сумел разглядеть в некоторых театральных зрелищах *плюрализацию* той линии, на которой располагается голос говорящего субъекта, и ее превращение в *объем,* в котором Бахтин сумеет расслышать отзвук полифонии... Логика, обнаруживаемая Бахтиным у Достоевского, воплощается сегодня в книгах — в письменных текстах, представляющих собой *театр без сце-*
29
ны: «Взаимопроникновение мифа и зрительного зала» «усиливает ощущение мифического присутствия, сопричастность к которому мы начинаем испытывать»; «незанятое пространство, прямо перед сценой: безлюдное место, где уединяется публика и куда не дано проникнуть персонажу» (Малларме). [34] «Вот почему место, где происходит говорение-между (являющееся не чем иным, как говорением-внутри-пространства-между-двумя-субъектами), есть то самое место, где прозрачный классический субъект расщепляется и возникают эффекты *fading* 'а, очищающие фрейдовского субъекта от его замутненности с помощью все более и более незамутненных означающих...» *(Lacan J.* Ecrits. P.: Seuil, 1966. P. 800).
1970

Перевод выполнен *Г.К.Косиковым* по изданию: *Kristeva J.* Une poetique ruinee // Mikhail Bakhtine. La poetique de Dosto'ievski. Traduit du russe par Isabelle Kolitcheff. Presentation de Mia Kristeva. P., 1970.

Исследования по семанализу

Текст и наука о тексте

Гораздо позднее - лишь теперь - людям начинает уясняться, что своей верой в язык они распространили огромное заблуждение. *Ницше. Человеческое, слишком человеческое.*

...из многих вокабул заново творя целостное, новое, чуждое языку слово. *Малларме. Предисловие к «Трактату о слове» Рене Тиля.* I

Если для общества язык есть средство общения и взаимопонимания, то не становимся ли мы чуждыми языку, как только *превращаем его в работу — noietv,* начинаем тру-диться в его *материальности?Акт,* именуемый литератур-ным, не позволяет *идеально* дистанцироваться от того, *что* наделено способностью означивания, а потому дает возможность радикально отстраниться от языка как носителя смысла, каковым он является по общему мнению. «Литература», будучи отстраненно близкой к тематике наших дискурсов и сновидений и в то же время интимно отстраненной от них, представляется нам ныне тем самым актом, который позволяет понять, как язык работает и что он будет в состоянии переработать завтра.

Практическая работа внутри означающего когда-то именовалась *магией,* затем *поэзией* и, наконец, *литературой',* издревле ее окружал ореол «таинственности», из-за чего ее оценивали слишком высоко или же, наоборот, сводили к чисто орнаментальной функции (если не к нулю), подвергали то *цензуре,* то *идеологическому* оправданию. *Святость,*

красота, иррациональность / религия, эстетика, психиатрия — вот категории и типы дискурсов, поочередно предъявляющих права на сей «специфический объект», который невозможно поименовать, чтобы тут же не отнести его к одной из восстановительных идеологий. Этот объект и будет находиться в центре нашего внимания; мы дадим ему операциональное наименование: *текст.*

Какое же место занимает данный специфический объект среди множества видов означивающих практик? Каковы законы его функционирования? Какова его роль в истории и обществе? — Все эти вопросы встают перед современной наукой о значении, перед СЕМИОТИКОЙ; постоянно будоража мысль, они тем не менее не находят должного места в позитивном знании определенного толка, сопряженном с эстетствующим обскурантизмом.

33

Подвергаясь мистификации в сублимированном и сублимирующем идеализме и отрицанию со стороны сциентизма, *специфический характер* работы внутри языка не только *сохраняет свою значимость,* но все громче заявляет о себе на протяжении последнего столетия; все увереннее очерчивается соответствующая *область исследований,* и все недоступней становится она для психологического, социологического и эстетического эссеизма. Дает себя знать отсутствие понятийного аппарата, который позволил бы приступить к изучению специфики «текста», к выявлению его силовых линий и направлений изменения, позволил бы понять процесс его исторического становления и его воздействие на все множество видов означивающих практик.

А. Работа внутри языка с необходимостью предполагает поиски того зародыша, из которого произрастают смысл и его субъект. А это значит, что «производитель» языка (Малларме) обречен на постоянное рождение, вернее, находясь у порога своего рождения, он обязан *исследовать* то, что ему предшествует. Субъект смысла — это не гераклитовское играющее «дитя», он скорее старец, прозревающий то, что предшествовало его появлению на свет, чтобы показать говорящим, что они сами — предмет говорения. А это значит, что «текст», будучи погруженным в язык, являет собой то, что наиболее чуждо ему, что постоянно его вопрошает, изменяет, вырывая из пут бессознательности и автоматизма повседневного употребления. Таким образом, отнюдь не находясь у «истоков» речи[1] и даже элиминируя саму проблематику ее возникновения, «текст» — будь то поэтический, литературный или какой-либо иной — пробуравливает сквозь поверхность говорения некую вертикаль, на которой и следует искать модели той *означивающей деятельности,* о которых обычная репрезентативная и коммуникативная речь не *говорит,* хотя их и маркирует. Этой вертикали текст достигает посредством работы с *означающим* — звуковым отпечатком, обволакивающим, по Соссюру, смысл; в данном случае означающее следует понимать и в том смысле, в каком его понимает Лакан.

Мы будем называть *означивающей деятельностью* ту *работу* по дифференциации, стратификации и сопоставлению, которая производится внутри языка; в результате этой работы на линии говорящего субъекта откладывается коммуникативно и грамматически структурированная цепочка означающих. Таким образом, при *сема-нализе,* то есть при изучении означивающей деятельности и ее типов в *тексте,* нам необходимо пробиться сквозь означающее, а также сквозь субъект и знак и сквозь грамматическую организацию дискурса, чтобы попасть в ту зону, где находится множество *зародышей* того, что *будет иметь значение* в наличном состоянии языка.

34

В. Следует признать, что подобная работа ставит под сомнение законы ставших привычными дискурсов и готовит благодатную почву для возникновения и восприятия новых. Покушаться на языковые табу, перераспределяя грамматические категории языка и по-новому формулируя его семантические законы — значит покушаться на табу социального и исторического характера, но в этом правиле есть и такой императив: высказываемый и коммуницируемый *смысл* текста (структурированного фенотек-ста) *проговаривает* и *репрезентирует* то революционное действие, которое *производится* посредством означивания при условии наличия его эквивалента на сцене социальной действительности. Таким способом текст обретает двоякое *место* в порождающей его реальности — в материи языка и в социальной истории; он становится частью общего процесса материального и исторического изменения, если только не ограничивается — в качестве означаемого — описанием самого себя или не погружается в субъективистские фантазмы.

Иными словами, текст — это не коммуникативная речь, кодифицированная в грамматике; он не ограничивается тем, что просто *репрезентирует — обозначает* — реальную действительность.

Когда он что-то обозначает, он вызывает эффект смещения в том, что он же и репрезентирует, и тем самым участвует в движении и преобразовании реальности, которую он застает в данный момент в ее незамкнутости. Иначе говоря, отнюдь не воссоздавая — и не симулируя — неизменную реальность, текст строит подвижную сценическую площадку, на которой разыгрываются ее трансформации, и тем самым способствует их осуществлению, являясь их *атрибутом.* Трансформируя материю языка *(его логическую и грамматическую организацию)* и перенося в нее соотношение социальных сил, господствующих на арене истории (вводя это соотношение в свои собственные *означаемые,* упорядочиваемые в соответствии с *локусом субъекта* высказывания-сообщения), текст двояким образом связывается с реальной действительностью и двояко прочитывается: он вступает в связь с языком (смещенным и пре-образованным) и с обществом *(согласуясь* с его трансформацией). Поскольку текст нарушает и трансформирует семиотическую систему, регулирующую социальный обмен, и в то же время размещает в дискурсных инстанциях активно действующие инстанции социального процесса, это означает, что он не может создаваться как знак ни в начальный, ни в последующий момент своего построения и не является знаком в целом. Текст *не именует* и *не детерминирует* ничего внешнего по отношению к нему; выступая в роли *атрибута (согласования),* он указывает на ту гераклитовскую текучесть, которой не признавала ни одна теория речи-знака и

35

которая бросает вызов постулатам Платона о *сущности* вещей и их *форме*[2], ставя на их место другую речь, другое знание, чью материальность мы только-только начинаем нащупывать в тексте. Таким образом, текст обладает двойной направленностью: он ориентирован как на знаковую систему, внутри которой он создается (язык и речь определенной эпохи и определенного общества), так и на социальный процесс, в котором он участвует в качестве дискурса. Эти два регистра, функционирующие автономно, могут разойтись во второстепенных видах практики в случае, когда перестройка знаковой системы не затрагивает передаваемой ею идеологической репрезентации; напротив, они сливаются воедино в текстах, знаменующих собой целые исторические блоки.

Если означивающая деятельность предстает как дифференцированная бесконечность с ничем не ограниченной комбинаторикой, тогда «литература»/текст избавляет субъекта от отождествления с коммуницируемым дискурсом, не позволяет ему превратиться в зеркало, отражающее «структуры» внешнего мира. *Порождаясъ* внешней реальностью, бесконечной в своем материальном движении (но не являясь при этом ее каузальным «следствием»), текст инкорпорирует своего «адресата» в совокупность собственных отличительных признаков и очерчивает некую зону разнообразных маркеров и интервалов; их нецентрированная запись позволяет достичь поливалентности без какого бы то ни было единства. Подобное бытование — практика — языка в тексте освобождает его от всякой зависимости от метафизически внеположного ему, даже если оно интенционально, следовательно, от всякой *выразительности* и от всякой *целенаправленности,* а значит, и от эволюционизма и от подчинения безъязыкой истории в качестве ее орудия[3], однако при этом оно не лишает язык той роли, которую он призван играть на арене истории, — маркировать изменения в социально-исторической действительности, производя их в материи языка.

Означающее текста (оно уже не Одно, ибо не зависит более от Одного смысла) представляет собой сеть различий, которые маркируют преобразования исторических блоков и/или сливаются с ними. Если же рассмотреть эту сеть с точки зрения коммуникативной и выразительной цепи, порождаемой субъектом, то окажется, что она упраздняет:

— *сакралъностъ,* суть которой заключается в том, что субъект мыслит наличие Одного интенционального центра, управляющего всей сетью различий;

— *магию,* когда субъект стремится избежать подчинения инстанции внешней действительности, которую сеть различий, действуя противоположным образом, призвана покорить, изменить, по-иному ориентировать;

36

— (литературный) *эффект* («прекрасное»), когда субъект отождествляет себя со своим иным — с адресатом, чтобы предложить ему (и предложить себя) сеть различий в фантазматической форме, как суррогат наслаждения.

Надо полагать, что, когда мы, желая дать свободу сети различий, распутываем этот тройной узел (Одно, Внешнее и Иное), в котором застревает Субъект, чтобы конституировать себя, мы одновременно обнаруживаем главную особенность этой сети, а именно: она трансформирует свои собственные категории и очерчивает новую, внеположную им область. Поступая так, мы задаем в *тексте* новое понятийное поле, которое не может предложить нам ни один *дискурс.*
C. Представляя собой специфическую зону социальной действительности — истории, *текст* препятствует отождествлению языка как системы, коммуницирующей смысл, с историей как линейным целым. Иными словами, он препятствует созданию символического континуума, который смог бы заместить линейность истории; такой континуум, каковы бы ни были социологические и психологические аргументы, приводимые в его защиту, никогда не отдаст свой *долг* грамматической и семантической причине, обусловливающей саму поверхность языковой коммуникации. Текст взрывает поверхность языка, являя собой тот «объект», который позволяет взламывать понятийную механику, постулирующую линейность истории; вместо нее он позволяет разглядеть *стратификацию истории* — истории с разорванной, ре-курсивной, диалектической темпоральностью, не сводимой к од-ному-единственному смыслу, но состоящей из различных типов *означивающих практик,* множественный ряд которых не имеет ни начала, ни конца. Таким образом, за линейной историей вырисовывается иная — рекурсивно стратифицированная история различных видов *означивания',* коммуникативный же язык, вместе с лежащей в его основе идеологией (идеологией социологизма, ис-торицизма или субъективизма), представляет собой всего лишь ее внешнюю грань. Подобной ролью текст наделен в любом современном обществе; подсознательно от него требуют исполнения этой роли, но *на практике* ему запрещают играть ее или затрудняют ее исполнение.
D. Хотя текст позволяет придать линейной истории объемность, он не теряет при этом конкретных связей с различными типами означивающих практик в текущем историческом процессе—в эволюционирующем блоке социальности.
В доисторическую/донаучную эпоху работа внутри языка противостояла мифологической деятельности[4] , и, не впадая в уже преодоленный психоз магии[5], но находясь на его грани — так ска-
37
зать, познавая его, — она представала в виде *интервала* между двумя абсолютами: между Смыслом без языка поверх референта (если таков закон мифа) и Телом языка, охватывающим собой реальность (если таков закон магического ритуала). Этот интервал представал в виде орнамента, то есть сплющивался, но позволял функционировать элементам системы. С течением веков он отдалился от ритуала и стал ближе к мифу; парадоксальным образом такое сближение было вызвано общественной потребностью в реализме, понимаемом как отказ от тела языка.
В современном мире «отстраненный от языка» текст обычно противопоставляется формальному научному знанию[6]; ныне он представляется нам в виде операции, совершающей *через язык* ту работу, которая *очевидным образом* вменена в обязанность науке, но заслонена репрезентативной и коммуникативной нагруженно-стью речи; эта работа заключается в плюрализации незамкнутых систем нотации, не подчиненных одному-единственному смыслу как центру регуляции. Отнюдь не противоставляясь научному акту (война «между понятием и образом» сегодня более не ведет-ся), но вместе с тем и не стремясь сравняться с ним или заменить его, текст очерчивает свою собственную область, помещая ее вне науки, но проводя ее через идеологию; таким образом текст предстает как оязыковление научной нотации. Он транспонирует в язык, а значит, делает доступными для социальной истории исторически существенные преобразования способов означивания, сходные с теми, что маркируются в его собственной области научными открытиями. Подобная транспозиция была бы невозможной — или оставалась бы недоразвитой, замкнутой в своей ментальной и субъективистской инаковости, — если бы построение текста не опиралось на социально-политическую практику и, следовательно, на идеологию прогрессивного класса данной эпохи. Таким образом, транспонируя, *пере-лагая* акт научной нотации и *проговаривая* классовую позицию, то есть *репрезентируя* ее в означаемом того, что воспринимается как *Единственный* смысл (единственная структура), текстовая практика выбивает с центральной позиции субъект дискурса (смысла, структуры), рассеивая его в дифференцированной бесконечности. В то же время текст старается не подвергать цензуре «научное» обследование знаковой бесконечности — цензуре, обусловленной как эстетической позицией, так и наивным реализмом.
Итак, ныне мы наблюдаем, как текст становится той площадкой, на которой *разыгрываются —*

практически осуществляются и презентируются — эпистемологические, социальные и политически перемены. В настоящее время литературный текст стремится преодолеть внешнюю грань науки, идеологии и политики, пони-
38
маемых как дискурсы, и предложить свои услуги по их сопоставлению, развертыванию и переплавке. Будучи множественным, иногда многоязычным, а зачастую и полифоничным (по причине множественности сочетающихся в нем высказываний), текст может быть сравним с чертежом кристаллической решетки, в виде которой предстает работа означивания, если ее рассматривать в определенный момент ее бесконечной длительности — в данный момент *истории,* в котором эта бесконечность *упорно пребывает.*

Своеобразие понимаемого таким образом *текста* позволяет решительно отделить его от понятия «литературного произведения», характерного для эстетики выражения и для феноменологической интерпретации с их легковесным популизмом, слепотой и глухотой к целому регистру дифференцированных и противопоставленных страт многослойного — множественного — означающего языка; специфическая связь этой дифференциации и противопоставленности с наслаждением, дробящим субъект, была четко прослежена в теории Фрейда и акцентирована исторически знаменательным образом в текстовой практике так называемого авангарда, которая совпала с эпистемологическим переломом, произведенным марксизмом, и продолжалась после него.

Однако если предложенное нами понятие *текста* свободно от захвата литературным объектом, столь дорогим как вульгарному социологизму, так и эстетизму, его тем не менее невозможно спутать и с тем плоскостным объектом, который постулирует в качестве *текста* лингвистика, пытающаяся выявить «верифицируемые правила» его построения и трансформации. Выполненного в позитивистском духе описания (синтаксической и семантической) граммагичности или аграмматичности недостаточно для определения специфики текста в нашем понимании. Анализ текста является составной частью анализа акта означивания — проблематизации самих категорий грамматичности — и не может претендовать на построение системы формальных правил, которые в конечном счете охватили бы всю работу по означиванию без остатка. Эта работа всегда есть некий *излишек,* выходящий за рамки правил коммуникативного дискурса и как таковой *упорно присутствующий* в наличной формуле текста. Текст — это не просто совокупность грамматичных или аграмматичных высказываний; он есть то, *что* можно разглядеть и прочесть сквозь конкретные особенности различных страт означивания, множество которых присутствует в данный момент в языке и вызывается в памяти текстом, — прочесть историю. Это значит, что текст представляет собой сложный вид практики, способы которой поможет уяснить особая *теория* специфического акта означивания, осуществляемого *через* язык, и только в этом отношении наука о тексте имеет нечто общее с лингвистическим описанием.
39

II

Движение научного познания — вот суть. *Ленин. Философские тетради.*

Итак, проблема заключается в том, чтобы утвердить право на существование *дискурса,* призванного объяснить механизм функционирования текста, и наметить пути построения такого дискурса. Семиотика представляется нам ныне той областью, которая еще не получила четких очертаний, но пригодна для разработки подобного дискурса. Стоит напомнить, что первая систематическая рефлексия по поводу знака — стпцёГоу — принадлежит стоикам и совпала с началом античной эпистемологии. Приступая к изучению того, что, по общему мнению, составляет ядро значения, семиотика вновь обращается к сгпцёГоу на фоне длительного развития наук о дискурсе (лингвистики, логики) и их сверхдетерминанты — математики и предстает в виде *логического исчисления* различных способов *означивающей деятельности* (ср. грандиозный проект Лейбница). Иными словами, семиотический метод некоторым образом соприкасается с аксиоматическим методом, разработанным в трудах Буля, де Моргана, Пирса, Пеано, Цермело, Фреге, Рассела, Гилберта и др. Действительно, современное употребление термина *семиотика*[1] восходит к одному из первых разработчиков аксиоматики — к Чарлзу Сандерсу Пирсу. Однако хотя аксиоматический подход, перенесенный из математики в другие области, в конце концов завел в субъективистско-позитивистский тупик (узаконенный Р.Карнапом в его книге «Логическая структура мира»),

перспективы семиотических исследований остаются по-прежнему открытыми и много-обещающими. Причину такого положения, вероятно, следует искать в том понимании семиотики, которое содержится в кратких заметках Фердинанда де Соссюра[8]. Отметим, в чем заключается для нас важность соссюровской *семиологии.*
A. Семиотика должна строиться как *наука* о дискурсах. Чтобы получить статус науки, ей необходимо прежде всего найти в качестве основы некую формальную сущность, иными словами, обнаружить в дискурсе, отражающем «реальность», такую сущность, которая не соотносится с чем-то вне себя. Таковым, по мнению Соссюра, является языковой знак. Исключение из состава знака референта и его произвольный характер[9] ныне воспринимаются как некие теоретические постулаты, дающие возможность как осуществить, так и оправдать аксиоматизацию дискурсов.
B. «В этом смысле лингвистика может служить моделью (patron general) для всей семиологии[10] в целом, хотя язык — только одна из
40
многих семиологических систем»[1]'. В данном высказывании Соссюра намечена возможность для семиотики вырваться из подчинения семантическим законам дискурсов как систем коммуникации и возможность помыслить иные области *означивающей деятельности.* Здесь впервые высказывается предостережение против основополагающей роли знака, и оно было учтено в одной из работ самого Соссюра, посвященной *текстам',* в его «Анаграммах» намечена текстовая логика, отличная от логики, в которой господствует знак. Таким образом, в любом семиотическом исследовании встает проблема критического пересмотра понятия *знака;* речь идет об определении знака, о его историческом развитии, о его отношении к различным типам означивающих практик и его роли в них. Построение семиотики возможно лишь при полном соблюдении лежащего в ее основе закона, а именно необходимости проведения различий между разнообразными видами означивающей деятельности, а это предполагает, что семиотика постоянно возвращается к своим собственным основаниям, переосмысляет и преобразует их. Эта наука строится не как «семиология» или «семиотика», а скорее как критика смысла, его элементов и законов — как *семанализ.*
C. «Точно определить место семиологии — задача психолога», — пишет Соссюр, формулируя тем самым важнейшую проблему — проблему определения места *семанализа* в системе наук. В наше время стало очевидным, что один психолог и даже психоаналитик едва ли способен указать на точное место семанализа; вполне вероятно, уточнение его положения произойдет в общей теории функционирования символов, и в ее создание должна обязательно внести свой вклад семиотика. Однако утверждение Соссюра следует понимать как предупреждение о том, что семиотика не может быть неким нейтральным формализмом подобно чистой аксиоматике и даже не может походить на формализм логики и лингвистики. Исследуя *дискурсы,* семиотика принимает участие в том «обмене областями применения» между науками, который едва ли не впервые получил осмысление в рациональном материализме Башляра; она располагается на перекрестке нескольких наук, каждая из которых сама является продуктом процесса взаимопроникновения различных наук.
Итак, если мы хотим избежать представления о семиотике как о методе капитализации смысла и создания некой единой и целостной сферы знания, новой summa theologiae, и если мы хотим попытаться определить *место семиотики,* то для нас очень важно уточнить ее отношение к другим наукам[12].
Это отношение подобно отношению между математикой и различными метаматематиками, но представленное в более широких
41
масштабах и охватывающее всякое знаковое построение, в котором отводится соответствующее место семиотике. Семиотика занимает позицию отстраненности от различных знаковых систем и, следовательно, от различных видов знаковых практик, в которых *постулируется* «природа», производятся «тексты», презентируются «науки».
В то же время семиотика входит составной частью в корпус наук, ибо у нее есть свой специфический объект: способы и законы означивания (общество, мышление), но также и потому, что ее разработка осуществляется в точке пересечения прочих наук, однако при этом она сохраняет за собой право на *теоретическую дистанцию,* позволяющую ей осмысливать

научные дискурсы, частью которых она является, и одновременно извлекать из них научное обоснование *диалектического материализма.*
Пирс в своей классификации наук особое место отвел теори-кам (theories), поместив их между *философией* и *идиоскопией*[1]* (к последней относятся физические науки и науки о человеке). *Те-орика* — это подкласс философских наук (таких, как логика, эстетика, этика и т.д.), выделяемый наряду с тем, что Пирс назвал *необходимой философией* (necessary philosophy); ее, вслед за Пирсом, можно назвать также «эпистемией (epistemy), ибо она единственная из всех наук, в которой реализуется платоновская и, шире, эллинистическая концепция етпатгцл,г|». «В этом подклассе имеются всего лишь два подразделения, которые с трудом можно классифицировать как разряды, вернее, семьи: *хронотеория* и *топоте-ория.* Этот тип исследований только зарождается. Лишь немногие признают, что наряду с идеалистической спекуляцией существует и нечто иное. Возможно, в будущем этот подкласс пополнится другими разрядами». Думается, ныне возможно построение семиотики в виде *теорики* — науки о времени (хронотеория) и о топографии (топотеория) акта означивания.
Семиотика/семанализ является той инстанцией, в которой продумываются законы означивания, причем без блокировки со стороны логики коммуникативной речи, характеризующейся отсутствием места субъекта; в то же время в схему теоретизации этой науки включаются ее собственные топологии, тем самым она обращается к самой себе как к одному из своих объектов, строясь в виде особого рода *логики.* Однако это не формальная логика, а скорее то, что называется *диалектической логикой',* два компонента этого термина нейтрализуют соответственно телеологию идеалистической диалектики и исключение субъекта в формальной логике.
Осуществляя «обмен областей применения» между социологией, математикой, психоанализом, лингвистикой и логикой, семи-
42
отика становится тем рычагом, посредством которого науки направляются к выработке материалистической гносеологии. Вмешательство семиотики приводит к децентрации системы наук, которая вынуждена обратиться к диалектическому материализму, тем самым создавая для него возможность изучать процесс выработки значения, то есть продуцировать некую гносеологию. Система наук избавляется от своего плоскостного характера и наделяется глубиной, позволяющей продумывать *конституирующие* ее операции, — глубиной, в которой продумывается означивающая деятельность.
Итак, семиотика, понимаемая как семанализ и/или *критика* своего собственного метода (своего предмета, своих моделей, своего дискурса, постулируемых исходя из понятия знака), причаст-на к методу *философии* (в кантовском смысле слова). Именно в семиотическом топосе происходит переформулирование различия между философией и наукой; находясь в этом топосе и исходя из него, философия не может игнорировать дискурсы — знаковые системы — наук, а науки не вправе забывать о том, что они суть дискурсы — знаковые системы. Являясь тем местом, где происходит проникновение науки в философию и где осуществляется критический анализ научного метода, *семанализ* предстает как процесс сочленения, позволяющий осуществлять прерывистое, стратифицированное, дифференцированное построение *материалистической гносеологии,* то есть научной теории системы знаков в истории и истории как системы знаков. Можно сказать и так: семанализ позволяет избежать некритического рассмотрения знаковых построений в науке как построений однозначных (ориентированных лишь на свой объект и игнорирующих свой субъект); он позволяет критически подойти к задаче упорядочения знаковых систем и тем самым способствует не созданию Системы Знания, а выработке дискретного ряда высказываний по поводу означивающих практик.
Таким образом, замысел построения семанализа имеет критическую направленность; семанализ вовсе не должен представлять собой законченное построение, «всеобщую энциклопедию семиотических структур», и уж совсем не должен мыслиться как высшая ступень, как «конечный» и «до предела насыщенный» *метаязык,* конечный этап взаимоналожения языков, каждый из которых использует другой в качестве «плана содержания». Если такова цель *метасемиологии* Ельмслева[14], то семанализ, напротив, призван искоренить скрытую нейтральнЪсть сверхконкретного и сверхлогичного метаязыка и

определить *для каждого вида речевой деятельности* те конкретные операции, которые позволяют соотнести ее с определенным субъектом и определить ее место в исто-
43
рии. Семанализ вовсе не разделяет энтузиазма *глоссемантики,* знаменовавшей собой «прекрасную эпоху» Систематизирующего Разума, убежденного в универсальности своих трансцендентальных операций, но в нем отдается эхом то потрясение, которое испытали понятия субъекта и его дискурса в теории Фрейда, а также, в другом отношении, в марксизме; не предлагая закрытой универсальной системы, семанализ осуществляет формализацию ради деконструкции. Таким образом он стремится избежать агностического обращения языка на самого себя и соотносит его с некой *внеположностпгью* — с оказывающим сопротивление «объектом» (со знаковой системой), который семиотика подвергает анализу, чтобы найти место соответствующему формальному построению в материалистической концепции истории, врезающейся в эту формализацию.
На современном этапе, этапе колебаний и распрей между сциентизмом и идеологией, семиотика пронизывает собой все «объекты», относящиеся к сфере «общества» и «мышления», а это значит, что она пронизывает собой все общественные науки, стремясь породниться с эпистемологическим дискурсом.
D. Семиотика делает лишь первые шаги, пытаясь определить себя как науку, но ее проблематика становится еще менее ясной, когда она берется за рассмотрение такого специфического объекта, как *текст,* о котором мы говорили выше. Лишь немногие теоретики и классификаторы наук серьезно рассматривают (если рассматривают вообще) возможность включения в свои схемы науки о *тексте.* Эта область общественной деятельности оказывает-ся отнесенной к идеологии и даже религии[15].
Действительно, текст представляет собой именно то, чего *невозможно* помыслить в целостной понятийной системе, лежащей в основании современного мышления, ибо именно в тексте и очерчиваются ее границы. Исследовать нечто, *что очерчивает* границы той или иной логики познания в силу своей *исключен -ности* из нее и что по причине этой самой исключенное™ позволяет продолжать исследование, которое остается глухим к нему, но им же и поддерживается, — вот в чем, безусловно, заключается смысл решающего шага, который должна попытаться сделать наука о *любых* знаковых системах; она должна изучать эти систе-мы, не упуская из виду того, что делает ее возможной, и не овладевая этим нечто путем соизмерения со своими внутренними понятиями (например, с понятием «структуры» или с более специфическими понятиями «невроза», «перверсии» и т. д.); прежде всего ей нужно маркировать эту *инаковость,* эту *внеполож-ность.* Именно в этом смысле наука о знаковых системах должна стать *материалистической.*
44
Итак, очевидно, что, вводя *текст* в число объектов познания в семиотике, мы совершаем некий акт, исключительный характер которого и сопряженные с ним трудности мы полностью осознаем. Тем не менее соответствующие исследования совершенно необходимы; на наш взгляд, они могут *внести свой вклад* в построение семиотики, не заблокированной такими теориями означивания, в которых *текст* игнорируется как специфический вид практики; тем самым они дадут возможность переработать теорию означивания и превратить ее в настоящую материалистическую гносеологию. Указанный вклад возможен благодаря тому, что семиотика, берясь за анализ *текста,* в силу особенностей этого объекта должна больше, чем в других областях, постоянно изобретать себя заново, пересматривать свои матрицы и модели, перерабатывать их, наделяя их историческими и социальными параметрами, определяющими их безмолвное построение.
Текст демонстрирует перед семиотикой особый тип функционирования; он внеположен аристотелевской логике и требует создания иной логики, тем самым доводя до крайности — до *чрезмерности* — дискурс знания, который по этой причине должен *отступить* или переформулировать себя.
Иными словами, текст предлагает семиотике такую проблематику, которая позволяет проникнуть сквозь непрозрачность *произведенного* знакового объекта и *сконденсировать,* сгустить в продукте (в наличном теле языка) двойной процесс *производства* и *трансформации* смысла. Именно в этой точке семиотического теоретизирования вступает в

действие психоанализ и предлагает такой понятийный аппарат, который способен уловить *изображае-мость* в языке через изображаемое[16].
Вопрошая психоанализ, семанализ способен «дезобъективиро-вать» свой объект; не довольствуясь поверхностным упорядочиванием целостного объекта, он может попытаться помыслить, в рамках предлагаемой им концепции данного специфического объекта, некое *вертикальное* сечение, не ограниченное никаким началом или концом, и сделать это он может посредством обращения к процессу производства знакового объекта, в той мере, в какой это производство не является причиной готового продукта.
Формальные модели и операциональные понятия для подобной процедуры исследования могут предоставить математика, логика и лингвистика; общественные и философские науки должны уточнить координаты анализируемых ими объектов и определить ту точку, в которой производится исследовательский дискурс. Таким образом, предлагая определенную формализацию, но и не сводясь к ней, а постоянно подражая ее действу, то есть формулируя законы того или иного типа *означивания,* наука о тексте пред-
45
ставляет собой *сгущение* (в психоаналитическом смысле слова) исторической практики; это наука об изобразимости истории, «размышление над историческим процессом в абстрактной и последовательно теоретической форме, размышление постоянно корректируемое, но в соответствии с законами, которые предлагает нам сам реальный исторический процесс, так что каждый момент может рассматриваться с точки зрения его производства, там, где процесс достигает своей полной зрелости и классической формы»[17].
Исследования, результаты которых публикуются ниже, велись в течение двух лет; их неравноценность и противоречивость соответствуют последовательным этапам бесконечной, вечно незавершенной работы и отражают самую первую попытку выработать теорию, созвучную современной текстовой практике и науке о значениях на ее нынешнем этапе. В этих исследованиях делается попытка понять через язык то, что чуждо языковым обычаям и вносит смятение в языковой конформизм, — текст и науку о тексте, а затем интегрировать их в построение материалистической гносеологии.

Примечания

[1] «Теперь из Теологии Поэтов, т.е. Поэтической Метафизики, посредством зародившейся в ней Поэтической Логики попробуем извлечь происхождение Языков и Букв» *(Вико Дж.* Основания новой науки об общей природе наций. Л.: Художественная литература, 1940. С. 156). «Всем этим как будто доказано, что поэтический способ выражения в силу необходимости человеческой природы зародился прежде прозаического...» (Там же. С. 177). Гердер попытался разглядеть в поэтическом акте модель возникновения первых слов. Также и Карлейль высказывает мнение, что сфера литературы «глубоко укоренена в нашей природе и включает в себя первоистоки, из которых проистекают Мысль и Действие» *(Carlyle Th.* Carlyle's Unfinished History of German Literature. Lexington: Univ. of Kentucky Press, 1951. P. 3). Подобные мысли можно найти и у Ницше в его рассуждениях о некромантическом характере искусства; погружаясь в прошлое, оно возвращает человеку его детство.
[2] Известно, что если для Протагора «важнейшая часть воспитанности заключается в том, чтобы быть знатоком поэзии» (338е), то Платон не воспринимает всерьез поэтическую «мудрость» (Кратил, 391-397), хотя и не порицает ее реформирующее и эмансипирующее влияние на толпу (Законы). Удивительно, что его теория Форм, оспариваемая поэтической работой внутри языка (с присущей ей мобильностью, нефиксированностью и т.п.), в то же время находит своего несгибаемого противника в лице Гераклита. Совершенно естественно поэтому, что Платон, отстаивая свой взгляд на язык как на используемый *в дидактических целях инструмент выражения* (387a,Ь) неизменной и четко определенной *сущности* вещей, имена которых являются их обманчивыми образами (439Ь; следовательно, познавать суть вещей следует, минуя их имена - вот исходный принцип метафизики, сохранивший свою силу после Платона вплоть до наших дней), отказывает в доверии поэтам (текст Гомера не дает ему доказательств неизменной сущности вещей) и в конце концов об-
46
рушивается с критикой на ученика Гераклита и на гераклитовский принцип изменения (Кратил).
[3] В теории классицизма литература и искусство в целом рассматривались как *подражание:* «Ведь подражать присуще людям с детства... и результаты подражания всем доставляют удовольствие» *(Аристотель.* Поэтика, 1448Ь; перевод МЛ. Гас -парова). *Мимесис* Аристотеля, далеко не понятый во всех своих тонкостях, на протяжении всей истории литературоведения понимался как копия, отражение, калька с автономной внешней действительности, с тем чтобы поддержать требование соблюдения принципа *реализма* в литературе. Таким образом, литература, понимаемая как искусство, была соотнесена с областью *восприятий,* противопоставляемой области *знаний.* Это различие, которое можно найти у Плотина (Эн-неады, IV, 87: Amffi; *ЫI* qrixrcox; raucnq о-иот|<;, *тцс,* jxev vorvrfft, *щс,* 5ë aiaerrcfTq «Итак, природа имеет два аспекта — один интеллигибельный, другой чувственный»), было подхвачено Баумгартеном, который первым стал говорить об эстетическом дискурсе: «Еще греческие философы и отцы церкви всегда тщательно различали aio9t|TU и vonta. Совершенно очевидно, что они

приравнивали оиавт|та отнюдь не к одному только чувственно воспринятому, ибо этого наименования удостаивалось также далекое от органов чувств (то есть образы, phantasmata). Следовательно, vor|ta должны познаваться некой высшей способностью в качестве предметов логики; аювпта же составляют предмет ётпотгщтц; aioenrucfv; "эстетической науки", или ЭСТЕТИКИ» *(Baumgarten A.G.* Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus. Philosophische Betrachtungen iiber einige Bedingungen des Gedichtes. Ubersetzt und mit einer Einleitung herausg. von H.Paetzold. Hamburg: Meiner, 1983. § CXVI. S. 85-87). И далее: «ОБЩУЮ РИТОРИКУ можно определить как науку, трактующую в общем плане о несовершенном представлении чувственных репрезентаций (repraesentationes sensitives), а ОБЩУЮ ПОЭТИКУ - как науку, трактующую в общем плане о совершенном представлении чувственных репрезентаций» (Там же. § CXVII. S. 87). Если в идеалистической эстетике Канта «эстетика» есть *всеобщее,* но *субъективное* суждение, ибо оно противопоставлено *понятийному,* то у Гегеля словесное искусство, называемое «поэзией», становится высшим выражением Идеи в ее движении от общего к частному: «Она [поэзия] охватывает весь человеческий дух в его совокупности, а человечество обладает многообразием частных особенностей» *(Гегель Г. В. Ф.* Эстетика. М.: Искусство, 1971. Т. 3. С. 360). Таким образом, от спекулятивной философии поэзия отличается особым отношением, которое она устанавливает между целым и его частями: «Единство согласования должно, правда, присутствовать во всей его полноте в каждом поэтическом произведении, и, будучи душою целого, оно должно выявляться во всех отдельных частях. Однако присутствие этого единства не выдвигается явно искусством, а остается внутренним, существующим в себе, подобно тому как душа непосредственно жива во всех членах тела, не отнимая у них, однако, видимости самостоятельного существования» (Там же. С. 368). Итак, поэзия, будучи *выражением* (экстериори-зацией движения от общего к частному) Идеи и принадлежа языку, представляет собой интериоризирующую репрезентацию, которая помещает Идею как можно ближе к Субъекту: «Поэтому сила поэтического созидания состоит в том, что поэзия внутренне формирует свое содержание, не обращаясь за помощью к реальным внешним образам и мелодическим движениям и превращая тем самым внешнюю объективность других искусств в объективность внутреннюю, которую выражает для самого представления дух - такою, как она должна пребывать и пребывает в духе» (Там же. С. 384). *Словесный* характер поэзии, упоминаемый ради оправдания субъективизации поэтического акта, тут же отбрасывается в сторону; Гегель отказывается мыслить язык в его материальности: «Эта языковая сторона поэтического искусства могла бы дать нам материал для бесконечно многоплановых и запутанных рассуждений, которые я вынужден, однако, опус-

тить, чтобы найти место для более важных предметов, ожидающих нашего рассмотрения» (Там же. С. 390). Воспроизведенный нами ряд идеологических моментов в концепции текста (они заняли добрую половину страницы и чуть не заполнили ее всю) предназначен не только для того, чтобы показать, что написанное нами выше подобно айсбергу и должно быть прочитано на фоне тяготеющей над нами традиции. Мы хотели также обратить внимание на тот плотный идеалистический фон, от которого должна отделиться теория текста; это фон Субъекта и Выражения, иногда некритически используемый в дискурсах с претензией на материализм, когда в литературе ищут выражение коллективного субъекта истории.

[4] «Миф можно определить как такой вид высказываний, при котором известное выражение "traduttore-traditore" "переводчик— предатель" совершенно несправедливо. С этой точки зрения место, которое занимает миф в ряду других видов языковых высказываний, прямо противоположно поэзии, каково бы ни было их сходство. Поэзия необычайно трудно поддается переводу на другой язык, и любой перевод влечет за собой многочисленные искажения. Напротив, ценность мифа как такового нельзя уничтожить даже самым плохим переводом. Как бы плохо мы ни знали язык и культуру народа, создавшего миф, он все же во всем мире любым читателем будет воспринят как миф. Дело в том, что сущность мифа составляют не стиль, не форма повествования, не синтаксис, а рассказанная в нем история. Миф - это язык, но этот язык работает на самом высоком уровне, на котором смыслу удается, если можно так выразиться, отделиться от языковой основы, на которой он сложился» *(Леви-Строс К.* Структурная антропология. М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1985. С. 187).

[5] Анализируя явление магии в так называемых первобытных обществах, Геза Ро-хайм отождествляет ее с процессом сублимации, утверждая при этом следующее: «Магия в своей первоначальной, исходной форме является основным элементом мышления, начальной фазой любого рода деятельности... Тенденция, ориентированная на объект (либидо либо деструдо), отклоняется от своего пути и фиксируется на Я (вторичный нарциссизм), конституируя промежуточные объекты (культура) и тем самым овладевая реальностью на единственной основе нашей собственной магии» *(Roheim G.* Magie et schizophrenic. P: Ed. Anthropos, 1969, p. 101-102; Об этом положении Рохайма см. также в кн.: The Origin and Function of Culture. Nervous and Mental Desease Monographs. N.Y., 1943).

[6] Как заметил Кроче *(Croce B.* Poesie. P.: P.U.F., 1951. P. 9), «именно в связи с поэзией было впервые отброшено понятие рецептивного познания и постулировано понятие познания как делания». Литература, рассматриваемая в ее соотношении с научной деятельностью, становится жертвой двух одинаково критических оценок. Она может изгоняться из мира познания и объявляться принадлежностью мира импрессии, возбуждения чувств, природы (например, в силу своего подчинения принципу «экономии умственной энергии получателя»; ср. *Spencer H.* Philosophy of Style. An Essay. N.Y., 1880), принадлежностью мира оценок (в поэтическом дискурсе, по мнению Чарлза Морриса, «используются знаки оценочного модуса, и его главная цель заключается в том, чтобы побудить истолкователя отвести тому, что обозначено, предпочтительное место в его оценочном поведении»; см.: *Morris Ch. W.* Signs, Language and Behaviour. N.Y.: Prentice Hall Inc., 1946), принадлежностью мира эмоций, противопоставленного референциальным дискурсам (по мнению Огдена и Ричардса, референциальный дискурс противопоставлен дискурсу эмотивного типа; см. *Ogden С. К., Richards I. A.* The Meaning of Meaning. N.Y.: Harcourt; London: Paul, 1923). Согласно древней формуле Sorbonae nullum jus in Parnaso «у Сорбонны нет никаких

прав на Парнасе», любой научный подход к «эмоциональному дискурсу» объявляется неадекватным и нерезультативным.

48

Сторонники позитивистского сциентизма придерживаются того же определения искусства, хотя и признают, что наука может и должна изучать эту область. «Искусство — это эмотивное выражение, иными словами, эстетические объекты играют роль символов, выражающих эмоциональные состояния. Художник, как и тот, кто воспринимает зрением или слухом произведения искусства, вводит эмо-тивные значения (emotive meanings) в физический объект, который представляет собой краски, нанесенные на холст, или звуки, производимые посредством музыкальных инструментов. Символическое выражение эмотивного значения является естественной целью, то есть оно представляет собой такую ценность, к наслаждению которой мы стремимся. Оценочность есть общее свойство целенаправленных видов человеческой деятельности (human goal activities), и ее логическую природу следует изучать во всем объеме, не ограничивая анализ одним искусством» *(Reichenbach H.* The Rise of Scientific Philosophy. Berkeley; Los Angeles: Univ. of California Press, 1951. P. 313).

В позитивизме другого рода, который едва ли не смешивается с механистическим материализмом, «искусству» приписывается в качестве главнейшей когнитивная функция, и оно даже отождествляется с наукой: «...искусство, как и наука, представляет собой умственную деятельность, посредством которой мы переносим определенные содержания мира в сферу имеющего объективную ценность знания... особая роль искусства заключается в том, чтобы поступать подобным образом с эмоциональным содержанием мира. Следовательно, с этой точки зрения функция искусства заключается вовсе не в доставлении воспринимающему субъекту какого-либо удовольствия, каким бы благородным оно ни было, а в том, чтобы сообщить ему нечто, чего он не знал ранее» *(Baensch O.* Kunst und GefUhl // Logos. V. 12, 1923—1924; английский перевод см. в кн.: Reflexions on Art. Ed. by S. K. Langer. Baltimore: The Johns Hopkins Press and London: Oxford Univ.Press, 1958. P. 10—36.) Действительно, хотя в тексте и используется ритмическая нотация означающего и означаемого, подчиняющаяся принятым в нем правилам, и тем самым текст уподобляется научной процедуре, все же невозможно отождествить эти два типа знаковой практики (как это делает Г.Рид, в кн.: *Read H.* The Forms of Things Unknown. London: Faber & Faber Ltd., 1960. P. 21: «Основная цель художника та же, что и цель ученого: изложить факт... Я не знаю ни одного критерия истинности в науке, который не был бы в равной мере приложим к искусству»). Даже если отвергнуть определение «искусства» и «науки», данное Ридом, когда и то и другое сводится к изложению факта, и даже если считать, что художественная и научная практика определяется законами внутренней логики искусства и науки, все равно придется признать, что при построении текста имеет место введение в *идеологический дискурс* формульных операций современной науки, и таким образом текстовое построение оказывается вовсе не нейтральным по отношению к науке, к любой системе вне-субъектных, а следовательно, вне-идеологических истин; напротив, оно имеет резко выраженный характер *практики,* включенной в текущие социальные процессы.

[7] «Логика в самом общем смысле есть, как, надеюсь, мне удалось показать, всего лишь иное слово для обозначения *семиотики* (огрешткг|), квазинеобходимого и формального учения о знаках. Описывая эту дисциплину как "квазинеобходимую", или формальную, я имею в виду, что мы наблюдаем особенности тех или иных знаков в соответствии с нашими возможностями, и на основе этих наблюдений, посредством процедуры, которую я не боюсь назвать Абстракцией, мы получаем в высшей степени опровержимые, а следовательно, в некотором смысле совершенно необходимые суждения по поводу того, каковы должны быть свойства знаков, используемых в "научном" мышлении...» (Philosophical Writings of Peirce: Ed. by J. Buchler, 1955. P. 98).

[8] «Следовательно, можно представить себе науку, изучающую жизнь знаков в рамках жизни общества; такая наука явилась бы частью социальной психологии,

49

а следовательно, и общей психологии; мы назвали бы ее семиологией (от греч. semeion "знак"). Она должна открыть нам, что такое знаки и какими законами они управляются. Поскольку она еще не существует, нельзя сказать, чем она будет; но она имеет право на существование, а ее место определено заранее. Лингвистика — только часть этой общей науки: законы, которые откроет семиология, будут применимы и к лингвистике, и эта последняя, таким образом, окажется отнесенной к вполне определенной области в совокупности явлений человеческой
жизни.
Точно определить место семиологии - задача психолога...» *(Соссюр Ф. де.* Труды
по языкознанию. М.: Прогресс, 1977. С. 54).

[9] Относительно критики понятия произвольности знака см. работу: *Бенвенист Э.* Природа языкового знака // *Бенвенист Э.* Общая лингвистика. М.: Прогресс,
1974.

[10] О связях между семиологией и лингвистикой см.: *Барт Р.* Основы семиологии // Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму. М.: ИГ Прогресс, 2000 ; *Деррида Ж.* О грамматологии. М.: Ad Marginem, 2000; *Derrida J.* Grammatologie et semiologie // Information sur les sciences sociales. 1968. № 4.

[11] *Соссюр Ф. де.* Указ. соч. С. 101.

[12] После Опоста Конта современная идеалистическая философия, будь то субъективный идеализм (например, философия венского кружка позитивистов) или объективный идеализм (например, неотомизм), пытается определить место науки в системе видов человеческой деятельности и выявить взаимосвязи различных наук. Эта проблематика разрабатывается в многочисленных трудах; в них содержатся и предлагаемые варианты классификации наук. (Укажем на несколько таких работ, характерных для эпохи, которая предшествовала перевороту, произведенному психоанализом, и появлению семиотических исследований в шестидесятые годы. НЕОТОМИСТЫ: *Maritain J.* De Bergson a Thomas d'Aquin. P.: Hartmann, 1947 ; *Wulf M. de.* Initiation a la philosophic

thomiste, 1949; *Hartmann N.* Philosophic der Natur. Berlin: De Gruyter, 1950; *Jacoby G.* Allgemeine Onthologie der Wirklichkeit. B.II, 1955. Критику взглядов этих философов-теологов см. в кн.: *Klaus G.* Jesuiten. Gott. Materie. Berlin: Deutscher Verlag der Wissenschaft, 1957. НЕОПОЗИТИВИСТЫ: *Frank Ph.* Philosophy of Science. The Link between Science and Philosophy. New Jersey: Prentice -Hall, 1957; *Bergmann G.* Philosophy of Science, Madison: The Univ. of Wisconsin Press, 1957). Другие философы, принимая скептицизм Дж. Венна *(Venn J.* Principles of Empirical and Inductive Logic, 1889), отказываются от мысли о единстве наук в их разнообразии и таким образом присоединяются к субъективному релятивизму, весьма близкому к объективному идеализму. Однако вызывает удивление, что эти философы даже в более поздних работах, в том числе и в работах последователей эпистемологии Гуссерля, не принимая фрейдовскую революцию, избегают постановки проблемы акта означивания в том виде, в каком это позволяет сделать теоретический прорыв, совершенный Фрейдом, то есть они не рассматривают этот акт в его возникновении и изменении и отказываются от рассмотрения возможности построения такой *науки,* в которой акт означивания явился бы ее «объектом».
В марксистской философии попытки эпистемологического анализа зачастую грешат натурализмом, поскольку не принимается во внимание (и, следовательно, не анализируется) роль процесса означивания (роль смысла и субъекта) в производстве понятия. Однако, бессознательно исповедуя эволюционизм гегелевского толка *(Струмилин С. Г.* Наука и развитие производительных сил // Вопросы философии. 1954. № 3), марксистская философия дала свою классификацию наук, основанную на диалектическом материализме, в которой семиотика быстрее может найти свое место, чем в классификациях позитивистов (см.: *Кедров Б. М.* Классификация наук. Т. 2. М.: Высшая партийная школа и Академия обществ, наук при ЦК КПСС, 1965. С. 469).
50
[13] Термин *идиоскопия* заимствован у Бентама и обозначает «специальные науки, — пишет Пирс, — зависящие от специального наблюдения и пронизывающие или другие исследования, или некоторые явления органам чувств...» *(Peirce Ch.* Philosophy and the Science: A Classification // *Peirce Ch.* Philosophical Writings... P. 66).
[14] Семиотическая система Ельмслева («Пролегомены к теории языка») отличается точностью и всеохватностью и, несмотря на свою крайнюю абстрактность (антигуманизм превращается в ней в априорный логицизм), несомненно, представляет собой наиболее законченную из всех теорий, содержащих процедуру формализации знаковых систем. Являя собой поразительный пример внутренних противоречий, присущих так называемым гуманитарным наукам, ельмслевская концепция семиотики исходит из идеологически нагруженных предпосылок (таково, например, различение субстанции и формы, содержания и выражения, имманентности и трансцендентности и т. д.) и посредством ряда логически определяемых расчленений приводит к построению *метасемиологии,* которая «на практике идентична так называемому описанию субстанции». «Разделение, произведенное Соссюром, и формулировка, данная им, не должны внушить нам неправильную мысль о том, будто бы функтивы, открываемые нами при анализе языковой схемы, не могут с равным правом считаться имеющими физическую природу» *(Ельмслев Л.* Пролегомены к теории языка // Новое в лингвистике. Вып. 1. М.: ИЛ, 1960. С. 377, 378). Однако этот резкий поворот формализма в сторону объективной материальности, несмотря на кажущееся приближение к материалистической позиции, все же был осуществлен с противоположных философских позиций. Ведь Ельмслев лишь затрагивает проблему и тут же делает шаг назад: «В какой мере можно считать в конечном счете все сущности в любой семиотике, в ее содержании и выражении, физическими или сводимыми к физическим?» — задает он себе вопрос (Там же. С. 377) и тут же отказывается от рассмотрения этой проблемы, которая «является чисто эпистемологическим вопросом физикализма» (Там же) и выступает за свободу от эпистемологии той области, в которой господствует теория «языковой схемы». Теория Ельмслева имеет финалистский и систематизирующий характер, она находит в «трансцендентности» то, что задала самой себе как «имманентность»; таким образом, она очерчивает границы некой замкнутой целостности, задаваемой априорным описанием языка, и тем самым отрезает себе путь к объективному познанию знаковых систем, не сводимых к языку как к «двуплановой системе». Вряд ли понятие коннотации позволит сделать открытой столь закрытую систему. Проведенные после Ельмслева исследования литературного (коннотативного) знака имели результатом сложные механические построения, в которых замкнутость денотативного знака-границы остается ненарушенной. Такие более глубокие базовые понятия, как «содержание» и «выражение», описывая знак, обездвиживают его и коэкстен-сивны его собственной области, но не могут пробиться сквозь его непрозрачность; что касается понятия «текста» как «процесса», то оно практически заменено понятием «языка» как «системы».
[15] Русский формализм с его феноменологическим позитивизмом, несомненно, первым открыл дорогу исследованиям по семиотике литературных текстов. Вслед за ним следует робкая попытка членов Пражского лингвистического кружка дать набросок теории семиотики литературы и искусства; речь идет прежде всего о работах Яна Мукаржовского: *Mukafovsky J.* Esteticka funkce, norma a hodnota jako socialni fakty (Эстетическая функция, норма и ценность как социальные факты). Praha, 1936; L'Art comme fait semiologique (место издания неизвестно) и т.д. Эта семиотическая традиция в литературоведческих исследованиях была подхвачена после войны польской школой литературоведения, испытавшей влияние как русского формализма, так и трудов польских логиков.
51
[16] Направление, в котором могла бы развиваться семиотика текста, задает нам фрейдовская теория логики сновидения, для которой характерно постоянное курсирование между сознанием и бессознательным с целью анализа операций выработки и трансформации сновидений, делающих последние несводимыми к коммуникативному дискурсу. Так, Фрейд пишет: «Душевная деятельность при образовании сновидения разлагается на две функции: на составление мыслей, скрывающихся за сновидением, и на превращение таковых в содержание последнего .. Эта истинная деятельность сновидения гораздо дальше, однако, от бод-рственного мышления, чем предполагают даже те, кто наиболее решительно преумаляет психическую деятельность при

образовании сновидения. Она вовсе не небрежнее, не слабее и не менее исчерпывающа, чем бодрственное мышление: она представляет собой нечто совершенно отличное в качественном отношении и потому не может быть даже сравнена с нею» *(Фрейд 3.* Толкование сновидении. М.: К-во «Современныя проблемы», 1913. С. 360).
[17] *Маркс К., Энгельс Ф.* Избранные произведения. Т. 1. М: Госполитиздат, 1955. С. 332.

1969

Семиотика: критическая наука и/или критика науки

Испытывая настоятельную потребность в самоанализе, научный дискурс обращается ныне к исследованию языков и стремится выявить модели, лежащие в их (и в его собственной) основе.

Иными словами, в той мере, в какой социальная практика (экономика, обыденное сознание, «искусство» и т. п.) рассматривается в качестве знаковой системы, «структурированной как язык», любая такая практика (будучи вторичной моделью по отношению к естественному языку, смоделированной по его образцу и в свою очередь его моделирующей[1]) поддается научному анализу.

Именно здесь конституируется или, что вернее на сегодняшний день, сама себя ищет семиотика.

Попытаемся же выделить некоторые особенности семиотики, обеспечивающие ей вполне конкретное место в истории знания и идеологии, поскольку мы полагаем, что в семиотическом дискурсе широко отразился процесс того культурного переворота, который переживает в настоящее время наша цивилизация. Эти особенности объясняют между прочим ту плохо скрываемую неприязнь, которую буржуазное слово (буржуазное «сознание») — во всех своих многочисленных вариантах (от эзотерического эстетизма до позитивистского сциентизма, от «либерального» журнализма до узколобой «ангажированности») — проявляет к семиотическим исследованиям, называя их «заумными», «пустопорожними», «примитивными» или «выхолощенными» лишь за то, что второсортная литературная продукция не изображается в них как нечто безобидное, а просто отбрасывается прочь.

Разрастание семиотики (и противодействие ей) делает необходимой выработку такой теории, которая позволила бы семиотике найти место не только в истории науки, но и в истории рефлексии о науке; такая теория подключилась бы к семиотическим исследованиям, серьезной разработкой которых сегодня занимаются только марксисты (в лице Луи Альтюссера и его последовате-

лей). Нижеследующие заметки представляют собой не более чем анафору (указующий жест) этой необходимости. Вот почему мы будем говорить не столько о том, чем является семиотика, сколько о том, что, на наш взгляд, она могла бы сделать.

I. Семиотика как моделирование

Сложность проблемы обнаруживается уже при попытке определения этого нового направления исследования. Соссюр, введший в употребление сам термин *семиология* («Курс общей лингвистики», 1916), представлял себе эту дисциплину как обширную науку о знаках, а лингвистику - лишь как часть этой общей науки. Позже, однако, было замечено, что, каковы бы ни были объекты-знаки, с которыми имеет дело семиология (жесты, звуки, изображения и т. п.), познавательный доступ к этим знакам возможен не иначе, как через язык[2]. Отсюда следует, что «лингвистика не является частью — пусть даже привилегированной — общей науки о знаках; напротив, сама семиология является лишь одной из частей лингвистики, а именно той ее частью, которой надлежит заняться изучением больших значащих единиц языка»[3]. Мы не имеем здесь возможности остановиться на всех достоинствах и недостатках такого переворачивания ролей[4]; на наш взгляд, оно не только плодотворно, но и в свою очередь поддается модификации благодаря тем самым возможностям, которые оно открывает. Укажем здесь (вслед за Ж. Деррида) лишь на те научные и идеологические ограничения, которыми чревато применение фонологической модели к науке, ставящей своей целью моделирование транслингвистических типов практики. Тем не менее исходную установку семиотики мы сохраним в неприкосновенности. Семиотика — это формализация, производство моделей[5]. Вот почему, говоря о семиотике, мы имеем в виду именно выработку

(впрочем, еще только предстоящую) *моделей,* т. е. формализованных систем, структура которых изоморфна или аналогична[6] структуре некоторой другой системы (являющейся объектом изучения).

Иными словами, на третьем этапе своего развития семиотика станет разрабатываться как аксиоматизация знаковых систем; при этом, не стесняя себя эпистемологической зависимостью от лингвистики, она обратится к моделям формализованных наук (математики и логики, которые тем самым превратятся в ветви общей науки о языковых моделях); этими моделями лингвистика, коль скоро она стремится к обновлению, также сможет воспользоваться.

В этом смысле мы будем говорить не столько о семиотике, сколько о семиотическом уровне знаковых систем, который пред-

54

ставляет собой не что иное, как уровень их аксиоматизации (формализации)[7].

Определив семиотику как производство моделей, мы не только указали на ее объект, но и затронули специфическую особенность, выделяющую ее среди других «наук»[8]. Подобно моделям в точных науках, модели, вырабатываемые семиотикой, суть репрезентации[9] и в качестве таковых обладают пространственно-временными координатами. Семиотика, однако, тем и отличается от точных наук, что она производит теорию именно того моделирования, каковым сама же и является, — теорию, которая в принципе может быть применена к объектам, не обладающим репрезентативной природой. Разумеется, теория имплицитно присутствует в моделях любой науки. Однако семиотика делает эту теорию явной, более того, попросту не существует без нее: теория одновременно (причем всякий раз заново) создает как объект семиотики (семиотический уровень исследуемого типа практики), так и ее орудие (тип модели, отвечающий определенной семиотической структуре, выявляемой с помощью теории). В каждом конкретном случае семиотического анализа мы, с помощью теоретической рефлексии, выделяем определенный способ знакового функционирования, подлежащий аксиоматизации, тогда как процедура формализации позволяет репрезентировать все, что обнаружено теорией. (Заметим, что речь идет о синхронических и диалектических операциях, о которых мы говорим как о диахронических исключительно в целях удобства.)

Итак, семиотика — это такой тип мышления, при котором наука живет (обладает сознанием) в силу того, что сама является теорией. В любой момент самопроизводства семиотика размышляет над своим объектом, над своим орудием и над отношениями между ними; она, следовательно, мыслит самое себя и благодаря этой саморефлексии становится теорией той самой науки, каковой она является. А это значит, что семиотика есть не что иное, как непрерывная переоценка собственного объекта и/или собственных моделей, критика этих моделей (а следовательно, и тех наук, откуда они были заимствованы), а также и критика самой себя (в качестве системы устойчивых истин). Возникая в точке, где самые различные науки вступают в контакт с непрерывным теоретическим процессом, семиотика неспособна застыть наподобие какой-то одной из конкретных наук или, тем более, науки вообще: семиотика — это открытая исследовательская дорога, это критика, постоянно обращенная на самое себя, иными словами — самокритика. Будучи теорией самой себя, семиотика есть такой тип мышления, который, отнюдь не превращаясь в систему, способен сам себя моделировать (саморефлексировать).

55

Это самозамыкание, однако, не похоже на круг. Семиотическое исследование — это такое исследование, которое в конце пути не обнаруживает ничего («никакого ключа ни к какой тайне», как сказал бы Леви-Стросс), кроме своего собственного идеологического жеста, который она констатирует лишь затем, чтобы, отбросив его, пуститься в дальнейший путь. Изначально поставив своей целью познание, семиотика в конце концов приходит к такой *теории,* которая, сама будучи знаковой системой, возвращает семиотическое исследование к его исходному пункту—к модели семиотики как таковой, подлежащей критике и опровержению. Сказанное значит, что самоконструирование семиотики не может быть ничем иным, кроме как *критикой семиотики,* обращенной к чему-то иному, нежели семиотика — к *идеологии.* Следуя по этому пути, на который первым вступил

Маркс, семиотика становится для истории научного знания тем пунктом, где происходит разрыв с традицией, согласно которой и в рамках которой «наука представляется некоторым замкнутым в себе *кругом,* в начале которого — в простое основание — вплетается путем опосредования его конец; причем круг этот есть *круг кругов,* ибо каждый отдельный член, как одухотворенный методом, есть рефлексия-в-себе, которая, возвращаясь в начало, в то же время есть начало нового члена. Звенья этой цепи суть отдельные науки, из коих каждая имеет нечто *до* себя и нечто *после* себя, или, говоря точнее, *имеет* только *то, что* ей *предшествует,* и в самом своем заключении *показывает* свое *последующее»*[10]. Семиотическая практика порывает с телеологическим представлением о науке, всегда подчиненной определенной философской *системе* и потому обреченной на то, чтобы самой превратиться в систему[11]. Не становясь системой, семиотическая инстанция как инстанция, вырабатывающая модели и теории, представляет собой инстанцию опровержения и самоопровержения; это — разомкнутый круг, чей «конец» не только не совпадает с «началом», но отталкивает, отбрасывает его и подключается к иному дискурсу, т. е. к иному объекту и к иному методу; точнее сказать, что отныне вообще не существует ни конца, ни начала, потому что всякое начало оказывается концом и наоборот.

Любая семиотика, таким образом, способна конституироваться только как критика семиотики. Будучи пространством, где науки изживаются, семиотика предстает как самосознание этого процесса и *тем самым* как переоценка *«научности»;* являясь чем-то меньшим (или большим), нежели наука, она, скорее, оказывается пространством агрессии и утраты иллюзий внутри самого научного дискурса. Можно сказать, что семиотика и есть та самая «наука об идеологиях», которая была предсказана еще

56

в революционной России[12]; но в то же время это и идеология наук.

Подобное представление о семиотике отнюдь не должно приводить ни к релятивизму, ни к агностическому скептицизму. Напротив, оно смыкается с научной практикой Маркса — смыкается в той мере, в какой отвергает любую абсолютную (в том числе и научную) систему, но сохраняет при этом научный способ мышления, иными словами, процедуру выработки моделей, опирающихся на определенную теорию. Конструируясь в подвижном пространстве между теорией и моделью и в то же время от них отстраняясь (т. е. подходя к ним с определенной позиции, занятой внутри текущей социальной практики), семиотическая мысль с очевидностью демонстрирует тот «эпистемологический разрыв», который был осуществлен Марксом.

Указанный статус семиотики предполагает: 1. Особое отношение семиотики к другим наукам, в частности, к лингвистике, математике и логике, чьими моделями она пользуется; 2. Создание новой и разрушение старой терминологии.

Такая семиотика использует лингвистические, математические и логические модели, *применяя* их к исследуемым знаковым практикам. Это применение имеет не только научный, но и теоретический, иначе говоря, глубоко идеологический характер: оно демистифицирует претензии так называемых «гуманитарных наук» на точность и «чистоту». Оно разрушает точные посылки, лежащие в основе научного подхода; в результате лингвистика, математика и логика, будучи включены в семиотику, предстают как «разрушенные посылки», не имеющие ничего (или мало) общего с тем статусом, которым они обладают за пределами семиотики. Эти вспомогательные науки не только образуют своеобразный склад, откуда семиотика черпает свои модели, но и являются для нее *объектом отрицания:* она отрицает этот объект затем, чтобы эксплицитно сформироваться в качестве критической практики. Математические («теорема существования», «аксиома выбора»), физические («изотопия»), лингвистические («компетенция», «исполнение», «порождение», «анафора»), логические («дизъюнкция», «структура с ортодополнениями») термины способны менять свой смысл в том случае, если они применяются к новому идеологическому объекту; таков, например, объект, раз-

рабатываемый современной семиотикой; он отличается от того концептуального пространства, в рамках которого впервые возникли соответствующие термины. Играя на этой «новизне ненового» на различии смыслов, которые один и тот же термин способен приобретать в различных теоретических контекстах, семиотика тем самым показывает, каким образом наука рождается из

57

той или иной идеологии. «Новый объект вполне может сохранять связь со старым идеологическим объектом, в нем можно обнаружить *элементы,* в свое время принадлежавшие прежнему объекту; однако смысл этих элементов меняется именно потому, что они входят в новую *структуру,* наделяющую их этим смыслом. Внешнее сходство изолированных элементов способно ввести в заблуждение поверхностного наблюдателя, игнорирующего роль структуры при конструировании смысла элементов того или иного объекта...»[13]. Маркс как раз и осуществил такое разрушение старых научных терминов. Так, в терминологии меркантилистов «прибавочная стоимость» рассматривалась как «результат возрастания стоимости продукта». Маркс же, придав выражению «прибавочная стоимость» новое значение, тем самым выявил «новизну неновой реальности, являющейся объектом двух различных подходов, иными словами, он выявил две модальности этой "реальности", включенной в два различных теоретических дискурса»[14]. Однако если семантический подход приводит к подобному смысловому смешению терминов, то зачем в таком случае прибегать к терминологии, за которой уже закреплено вполне определенное употребление? Известно, что обновление научной мысли происходит лишь в результате обновления терминологии и благодаря ему: собственно говоря, новое знание возникает лишь тогда, когда возникает новый термин, будь то «кислород» или «исчисление бесконечно малых». «В науке каждая новая точка зрения влечет за собой революцию в ее технических терминах (Fachausdrucken)... Политическая экономия обычно брала термины коммерческой и промышленной жизни в том виде, как их находила, и оперировала ими, совсем не замечая, что тем самым она ограничивает себя узким кругом понятий, выражаемых этими терминами»[15]. Признавая ныне преходящий характер капиталистической системы и сопутствующего ей дискурса, семиотика (постольку, поскольку она превращает знаковые практики в предмет критической мысли) пользуется иными терминами, нежели те, к которым прибегал дискурс прежних «гуманитарных наук». Именно поэтому, отвергая гуманитарно-субъективистскую терминологию, семиотика обращается к словарю точных наук. Однако, как было указано ранее, в той новой идеологической области, которую семиотика *способна* создать в качестве своего предмета, эти термины обретают *иной* смысл (к этой инаковости мы обратимся ниже). Вместе с тем использование терминологии точных наук не препятствует введению совершенно новых терминов в наиболее существенных пунктах семиотического исследования.

58

II. Семиотика и производство

Вплоть до настоящего времени мы определяли объект семиотики как некий семиотический *уровень,* а именно как такой *срез* знаковых практик, где означаемое моделируется в качестве означающего. Это определение в достаточной мере указывает на новизну семиотического подхода не только по сравнению с уже существующими «гуманитарными науками», но и с наукой в целом; эта новизна как раз и сближает семиотику с позицией Маркса, представившего функционирование экономики или общества (означаемое) как своего рода пермугацию известных элементов (означающих). Если сегодня, 60 лет спустя после появления термина «семиотика», мы вправе говорить о существовании «классической» семиотики, то следует отметить, что ее подход удовлетворяет данному выше определению. Представляется, однако, что, уточнив предмет семиотики так, как это будет сделано ниже, мы тем самым сумеем занять позицию, соответствующую *перспективе, санкционированной* современной мыслью (Маркс, Фрейд, гуссерлевская рефлексия).

Неоднократно подчеркивалось, что великим открытием марксистской политической экономии явилось представление о «социальном» как об особом *способе производства.* Труд не рассматривается более в качестве *субъективности* или *сущности* человека, поскольку на место «сверхъестественной творческой силы» («Критика Готской программы») Маркс ставит понятие «производство», рассматриваемое в двух отношениях — как трудовой процесс и как общественные производственные отношения, элементы которых участвуют в комбинаторике, подчиняющейся особым логическим правилам. Можно сказать, что вариативные реализации этой

комбинаторики представляют собой различные типы семиотических *систем.* Таким образом, определяя ту или иную семиотическую систему, марксистская мысль в качестве главной характеристики *полагает* проблематику производительного труда. Так происходит, например, когда Маркс подвергает уничтожающему анализу понятие «стоимости» и говорит о стоимости лишь постольку, поскольку она является кристаллизацией общественного труда[16]. При этом Маркс идет так далеко, что вводит ряд понятий (например, «прибавочная стоимость»), которые, с одной стороны, целиком и полностью обязаны своим существованием труду, не *поддающемуся измерению,* а с другой — все-таки могут быть измерены, но лишь постфактум, за счет включенности в процесс обращения, в обмен.

Вместе с тем, хотя у Маркса *производство* и полагается как проблематика и как комбинаторика, детерминирующая социальную

59

сферу (сферу стоимостей), это производство опять-таки изучается лишь с точки зрения социальности (стоимости), воплощенной в актах распределения и обращения товаров, а отнюдь не изнутри производительной деятельности как таковой. Исследование, предпринятое Марксом, есть исследование капиталистического общества, законов обмена и капитала. В плоскости этих законов и в свете исследовательских целей Маркса труд всегда «овеществляется», превращается в предмет, занимающий определенное (по Марксу, определяющее) место в процессе обмена, но рассматривается этот труд только под углом зрения обмена. Тем самым Маркс приходит к изучению труда как *стоимости:* он принимает разграничение между потребительной и меновой стоимостью и, наблюдая законы капиталистического общества, ограничивается исследованием этого общества. Предметом марксистского анализа является *меновая стоимость,* иными словами, продукт труда, находящийся в обращении: в капиталистической системе труд предстает как стоимость (=«количество труда»), и именно в данном аспекте Маркс анализирует комбинаторику этой системы (рабочая сила, производители, хозяева, предметы производства, средства производства).

Вот почему, обращаясь к труду как таковому и проводя границы внутри понятия «труд», Маркс делает это с точки зрения процессов обращения: в обращении находится либо потребительная стоимость (в этом случае речь идет о *конкретном* труде: такой труд есть «расходование человеческой рабочей силы в особой целесообразной форме, и в этом своем качестве *конкретного полезного* труда он создает потребительные стоимости»), либо стоимости (в этом случае речь идет об *абстрактном* труде, о «расходовании человеческой рабочей силы в физиологическом смысле»[17]). Заметим в скобках, что Маркс подчеркивает относительность и историчность стоимости, в особенности меновой стоимости. Поэтому, ненадолго отвлекаясь от анализа абстрактного процесса (символического) обращения меновых стоимостей в буржуазной экономике и пытаясь бросить взгляд на потребительную стоимость, Маркс ограничивается упоминанием (причем выбираемые им выражения весьма показательны) о том, что речь идет о *теле* и о *расходовании.* «Потребительные стоимости... одним словом — товарные *тела,* представляют собой соединение двух элементов — вещества природы и труда... Следовательно, труд не единственный источник производимых им потребительных стоимостей, вещественного богатства. Труд есть *отец* богатства... земля — его *мать»*[1]*. «Если отвлечься от определенного характера производительной деятельности и, следовательно, от полезного характера труда, то в нем остается лишь одно, — что он есть *расходование* человеческой рабочей силы» (курсив наш. - *Ю.* А".)[19].

60

Маркс ставит проблему со всей определенностью: с точки зрения общественного распределения и потребления или, иначе, с точки зрения *коммуникации,* труд — это всегда стоимость, потребительная или меновая. Другими словами, если в процессе коммуникации стоимости всегда и неизбежно суть сгустки труда, то это означает, что труд не *репрезентирует* ничего за пределами той стоимости, в которую он сгустился. Такой труд-стоимость поддается измерению лишь при посредстве той стоимости, которой он является, и никак иначе: стоимость же измеряется количеством общественного времени, необходимого для ее производства.

Будучи изъято из породившего его пространства, т. е. из пространства капиталистического производства, подобное представление о труде может обернуться завышенной оценкой производства и способно навлечь на себя обоснованную критику со стороны хайдеггеровской философии. Однако — и Маркс ясно указал на такую возможность — можно представить себе и иное пространство — такое, где труд будет рассмотрен независимо от своего стоимостного выражения,

иначе говоря, еще до того, как он превратится в товар, пущенный в обращение и включенный в коммуникативную цепь. Здесь, на той сцене, где труд пока еще не *репрезентирует* никакой стоимости и не стремится «ничего сказать», то есть не имеет *смысла,* — на этой сцене дело как раз и идет об отношении *тела* и его *расходования.* Маркс не имел ни намерения, ни средств для анализа той продуктивности, которая существует до стоимости и является «пред-смысловой работой». Его задача состояла в том, чтобы дать *критическое* описание политической экономии, то есть критику системы обмена такими знаками (стоимостями), за которыми скрывается труд-стоимость. Прочитанное в качестве критического текста исследование Марксом денежного обращения представляет собой одну из вершин, которой удалось достичь дискурсу (коммуникативному), способному говорить лишь о такой коммуникации, которая *поддается измерению,* хотя при этом она и разворачивается на основе процессов производства, на которые Маркс лишь указывает. В данном отношении критические размышления Маркса по поводу системы обмена заставляют вспомнить о той критике, которой уже в наше время подвергается знак и процесс обращения смысла, тем более что критика знакового обращения имеет немало общего с критикой обращения денежного. Так, обосновывая, в противовес теории обращения знаков, теорию письма, Ж. Дерри-да замечает в связи с Руссо: «Этот процесс аналитического абстрагирования при обращении произвольных знаков аналогичен процессу, в ходе которого возникают деньги. Деньги замещают вещи знаками вещей, причем не только внутри данного общества,
61
но и от культуры к культуре, от одной экономической организации к другой. Вот почему в алфавите есть нечто коммерческое. Он должен быть понят *в связи* с *денежным аспектом экономической рациональности. Критическое описание денег — это точная копия дискурса о письме»*[20].

Потребовалось длительное развитие науки о дискурсе, о законах его внутренних перестановок и самостираний, потребовались долгие размышления об основаниях и границах Логоса, моделирующего процедуры коммуникативной передачи смысла (стоимости, или ценности) для того, чтобы обосновать *представление* о таком «труде», о такой «работе», которая «не стремится ничего сказать», иными словами, понятие о молчаливом, но значимом, обладающем трансформирующей силой производстве смысла, которое предшествует всякой циркуляции «слова», т. е. коммуникации, обмену, смыслу. Это то самое представление, которое складывается, в частности, при чтении работ, подобных книгам Ж. Дер-рида, критикующего «знак» и «смысл» с тем, чтобы ввести такие понятия, как «след», «грамма», «различание» или «письмо, предшествующее букве».

Основополагающий вклад в данном отношении принадлежит Гуссерлю и Хайдеггеру, но в особенности Фрейду, который первым задумался о конститутивной работе значения, предшествующей произведенному смыслу и/или репрезентативному дискурсу, одним словом, о механизме сновидения. Одна из глав фрейдовского «Толкования сновидений» так и называется: «Работа сновидения»; Фрейд здесь анализирует само производство как *процесс* — но не как процесс обмена (или потребления) смыслами (ценностями), а как процесс (основанный на взаимных подстановках), моделирующий производство как таковое. Фрейд тем самым поставил проблему *работы как особой семиотической системы,* отличающейся от системы обмена: эта работа происходит внутри коммуникативной речи, но при этом существенно на нее непохожа. На эксплицитном уровне она предстает как *иероглиф,* а на латентном — как *мысль сновидения.* Таким образом, «работа сновидения» — это теоретическое понятие, открывающее доступ к дорепрезентативным процессам производства, процессам выработки «мышления», предшествующим какой бы то ни было конкретной *мысли.* С точки зрения этого нового подхода, *работа сновидения* резкой гранью отделена от работы бодрствующего сознания: «они несопоставимы». Работа сновидения «не мыслит, не считает, не судит, она ограничивается одним только преобразованием»[21].

На наш взгляд, проблематика современной семиотики целиком сводится к следующему: семиотика должна либо продолжить формализацию знаковых систем под углом зрения *коммуникации* (по-
62
добно тому как Рикардо — решимся на это грубое сравнение — рассматривал прибавочную стоимость под углом зрения распределения и потребления), либо — оставаясь в рамках коммуникативной проблематики (а это неизбежно — вся без исключения проблематика социальная) — обнаружить другую сцену, которая есть не что иное, как сцена производства смысла, предшествующего самому смыслу.

На этом втором пути перед семиотикой открываются две возможности: либо мы выделим такой аспект исследуемой знаковой системы, который поддается измерению и, следовательно, репрезентации, так что понятия, не поддающиеся измерению (работа, производство или грамма, след, различание), составят по отношению к нему как бы задний план, либо попытаемся выработать новую научную проблематику (т. е. такую, упоминавшуюся выше, науку, которая одновременно являлась бы и теорией), с необходимостью вызванную к жизни этими понятиями. Иными словами, во втором случае речь пойдет о построении новой «науки», выделяющей для себя новый предмет — *работу* как семиотическую практику, отличную от практики обмена.

Целый ряд научных и общественных факторов оправдывают, более того, подталкивают к совершению подобной попытки. Мир работы, труда, вторгшийся на историческую арену, отстаивает свои права в борьбе против системы обмена и требует, чтобы «знание» сменило перспективу, — обратилось не к «обмену», основанному на производстве», но к «производству, упорядочиваемому обменом».

Даже точным наукам уже приходится сталкиваться с проблемами непредставимости и неизмеримости; они пытаются рассматривать эти явления не как результат «отклонений» от наблюдаемой действительности, но как продукты структуры, подчиняющейся специфическим законам. Давно уже миновали времена Лапласа, когда люди верили в высший разум, способный объять «в одной формуле движения величайших тел вселенной наравне с движениями легчайших атомов: не осталось бы ничего, что было бы для него недостоверно, и будущее, так же как и прошедшее, предстало бы перед его взором»[22]. Ученые, работающие в области квантовой механики, отмечают, что наш дискурс (наш «разум») нуждается во «взломе», что если он хочет получить доступ к проблематике, не укладывающейся в рамки классического мышления, то должен сменить исследовательский предмет и изменить собственную структуру; в этих случаях говорят о так называемых *ненаблюдаемых объектах*[111] и пытаются создать новые логические и математические модели формализации. Совершая шаг, сходный с проникновением научной мысли в область непредставимого, семи-

отика производства, несомненно, воспользуется всеми моделями (многозначная логика, топология), разработанными в точных науках. Однако поскольку семиотика является наукой-теорией о дискурсе, т. е. о себе самой, поскольку она стремится уловить динамическое движение производства, предшествующего произведенному продукту, поскольку, следовательно, она противится репрезентации и в то же время прибегает к помощи моделей (репрезентативных), поскольку, наконец, она стремится преодолеть ту самую формализацию, которая только и придает ей определенность и которую она сама же расшатывает с помощью теории, имеющей своим объектом непредставимое (неизмеримое), — постольку семиотика производства подчеркивает, что имеет дело с *иным* объектом, нежели объект (поддающийся репрезентации и репрезентирующий) коммуникативного обмена, с которым имеют дело точные науки. Вместе с тем, подчеркивая необходимость разрушения научной (точной) терминологии, она ориентирует ее по направлению к той второй сцене, на которой происходит работа, предшествующая возникновению ценности, и которую пока что мы можем разглядеть лишь с большим трудом.

Здесь-то и обнаруживается главная трудность, стоящая перед семиотикой: и она сама, и внешние по отношению к ней наблюдатели, желающие ее понять, будут полностью лишены возможности уразуметь, о чем же именно говорит подобная семиотика (ставящая проблему производства, не тождественного коммуникации, хотя и осуществляющегося только при его посредстве), до тех пор, пока не примут во внимание тот *разрыв,* который резко отделяет проблематику коммуникативного обмена от проблематики труда, работы. Укажем здесь лишь на одно из множества следствий, вытекающих из обрисованного семиотического подхода: на место принципа *линейной историчности* ставится задача построения типологии знаковых практик в соответствии со специфическими моделями смыслопроизводства, лежащими в основе этих практик. Этот подход, таким образом, отличается от традиционного историцизма, на смену которому приходит представление о множестве типов производства, не сводимых не только друг к другу, но и к самой идее обмена. Подчеркнем, что речь идет вовсе не о том, чтобы составить некий перечень *способов* производства: это понимал уже Маркс, ограничивший себя проблематикой обращения продуктов. Задача состоит в том, чтобы установить *типы* знакового производства, предшествующие возникновению конкретных

продуктов (ценностей): в рамках восточных философий были предприняты попытки подойти к подобным типам под углом зрения докоммуникативной работы[24]. Возможно, что именно из этих типов как раз и составится так называемая «монументальная ис-

64

тория» «в той мере, в какой она — в буквальном смысле — "лежит в основе" "бегущей" и "зримой" (телеологической) истории...»[25].

III. Семиотика и «литература»

Если указанным образом определить предметную область семиотики, то спрашивается: занимает ли в ней так называемая литературная практика какое-либо привилегированное место?

Для семиотики литература не существует. Она не существует не только как разновидность речевых высказываний, но и, тем более, как эстетический объект. Литература — это *особая семиотическая практика;* ее преимущество заключается лишь в том, что в ней яснее, нежели в прочих семиотических практиках, ощутимы те проблемы смыслопроизводства, которые ставит перед собой новая семиотика; отсюда следует, что «литература» представляет интерес лишь постольку, поскольку рассматривается под углом зрения ее несводимости к объекту нормативной лингвистики (к кодифицированному денотативному слову). Вот почему, когда речь идет о необходимости отличить текст, понятый как производство, от таких понятий, как «литература» или «речевое высказывание», можно прибегнуть к термину *«письмо».* В таком случае нетрудно понять, что синонимическое употребление выражений «речь» и «письмо» или «устный язык» и «письменный язык» свидетельствует если и не о нечистой совести, то по крайней мере о бездумности.

Рассмотренный в качестве определенной практики, литературный текст «не может быть отождествлен с исторически детерминированным понятием "литература". (Он) требует разрушения и радикального смещения самого этого понятия со всеми вытекающими отсюда последствиями... Иными словами, специфическая проблематика письма полностью высвобождается из плена мифа и из плена репрезентации с тем, чтобы осмыслить себя, как таковую, в рамках принадлежащего ей пространства. Определение практики должно быть дано на уровне "текста" в той мере, в какой отныне это слово указывает на определенную функцию (письмо не "выражает" эту функцию, но ею *располагает).* Речь идет о театральной организации пространства, "геометрический центр" которого не поддается репрезентации (он находится в процессе игрового движения)»[26].

Любой «литературный» текст может быть рассмотрен с точки зрения его производства. С конца XIX в. в истории литературы начинают возникать современные тексты — такие, которые сами воспринимают собственную структуру как производство, не могу-

65

щее быть сведенным к репрезентации (Джойс, Малларме, Лотре-амон, Руссель). Семиотика производства должна заняться этими текстами и установить связь между практикой письма, обращенной на процесс собственного производства, и научным мышлением, интересующимся производством как таковым; сделав это, она извлечет из подобной встречи все возможные последствия; главным из них будет взаиморазрушение двух указанных видов практики. Семиотические модели, разработанные на основе таких современных текстов, следует затем применить к *социальному тексту* — к социальным практикам («литература» - это одна из обычных их разновидностей), чтобы понять их как непрерывно протекающие процессы трансформации-производства.

Примечания

[1] Ср.: Труды по знаковым системам, 2. Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 181. Тарту, 1965.

[2] «... семиолог... рано или поздно встречает на своем пути язык ("подлинный"), причем не только в качестве модели, но еще и в качестве конститутивного элемента, посредующего звена, означаемого» *(Барт Р.* Основы семиологии // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. М.: ИГ «Прогресс», 2000. С. 248).

[3] Там же. С. 249.

[4] См. в этой связи критические замечания Ж. Деррида в кн.: *Derrida J.* De la grammatologie. P.: Ed. de Minuit, 1967. P. 75. (рус. перев.: *Деррида Ж.* О грамматологии. М.: Ad Marginem, 2000. С. 174).

[5] Ср. *Rosenbluth A., Wiener W.* The role of models in science // Philosophy of Sciences. 1945. Vol. 12. № 4. P. 314.

Чтобы вкратце пояснить понятие модели, напомним этимологический смысл самого слова «модель»; лат. modus = мера, мелодия, лад, такт, ритм, предел, умеренность, образ, способ.

[6] Понятие аналогии, шокирующее, по-видимому, некоторых пуристов, должно здесь восприниматься в самом серьезном смысле, которому Малларме дал следующее «поэтическое» определение: «Все чудо в этом: установить сокровенное попарное тождество предметов, снедаемых и изнуряемых жаждой высшей чистоты».

[7] «Можно сказать, что семиологическое представляет собой своего рода означающее, которое, прикрепившись к какому-либо апагогическому уровню, расчленяет символическое означаемое и превращает его в сеть дифференцированных значений» (*Greimas A.-J.* Semantique structurale. P.: Larousse, 1966. P. 60).

[8] Классический подход проводит границу между естественными науками и науками о человеке и считает «чистыми» науками скорее первые, чем последние.

[9] «Модель - это всегда репрезентация. Вопрос стоит так: что именно репрезентируется и каким образом проявляется функция репрезентации?» — *Frey G.* Symbolische und ikonische Modelle // Synthese. 1960. Vol. XII. № 2/3. P. 213.

[10] *Гегель.* Наука логики. Т. 3. М.: Мысль, 1972. С. 308-309.

[11] «Только здесь *содержание* познания, как таковое, входит в круг рассмотрения, так как теперь оно как выведенное принадлежит методу. Благодаря этому моменту сам метод расширяется в *систему»* (Там же. С. 304).

66

[12] «...для марксистской науки об идеологиях встают два круга основополагающих проблем: 1) проблема особенностей и форм организованного идеологического материала, как значащего материала; 2) проблема особенностей и форм осуществляющего эту значимость социального общения» *(Медведев П. Н.* Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. Л.: Прибой, 1928. С. 18). Ниже мы вернемся к этому разграничению, имеющему первостепенное значение.

[13] *Althusser L.* Lire «Le Capital». P.: Maspero, 1965. P 125 [14]Ibid. P. 114.

[15] *Энгельс Ф.* Предисловие к английскому изданию // *Маркс К.* Капитал. Т. 1. М.: Изд-во политической литературы, 1988. С. 31-32.

[16] *Маркс К.* К критике политической экономии // *Маркс К., Энгельс Ф.* Сочинения. Т. 13. С. 15.

[17] *Маркс К.* Капитал. Т. 1. М.: Изд-во политической литературы 1988 с 55

[18] Там же. С. 51-52.

[19] Там же. С. 52.

[20] *Derrida J.* De la grammatologie. P.: Ed. de Minuit, 1967, p. 424 (курсив наш. - *Ю. К.).*

[21] *Фрейд 3.* Толкование сновидений. СПб.: Алетейа, 1997. С. 462.

[22] *Лаплас.* Опыт теории вероятностей. М.: Типо-литогр. Т-ва И. Н. Кушнеоев и К°, 1908. С. 9.

[23] *Reichenbach H.* Philosophical Foundations of Quantum Mechanics, 1946.

[24] Опыт построения типологии знаковых практик см. в моей работе «К семиологии параграмм» в наст, издания); см. также: *Kristeva J.* Distance et Antirepresen-tation // Tel Quel. № 32.

[25] *Sailers Ph.* Programme // Tel Quel. № 31.

[26] *Ibid.*

1968

Экспансия семиотики

Вот уже в течение нескольких лет мы являемся свидетелями любопытного явления, имеющего место в рамках научного дискурса; социальное значение этого явления еще предстоит объяснить, а его важность пока что не может быть вполне оценена. После того как лингвистика и, в частности, семантика добились определенных успехов, обнаружилось, что семиотика, явившаяся плодом этих успехов, все более и более расширяет свою исследовательскую сферу, и это расширение сопровождается постановкой под вопрос не только предпосылок классического философского дискурса, организующего ныне всю область так называемых «гуманитарных наук», но и самих исходных принципов семиотики (а значит, и современной лингвистики).

Структурное изучение естественных языков дало в руки семи-отиков методы, применимые ко всем прочим семиотическим практикам. Именно такое изучение позволило семиотике сформироваться еще до того, как она обрела смысл собственного существования в результате изучения таких семиотических практик, которые не подчиняются логике естественной речи как ее понимает лингвистика, то есть речи, управляемой нормами утилитарной коммуникации (грамматикой). Это означает, что семиотика оказалась тем исходным пунктом, благодаря которому наука получила возможность вновь обратиться к таким знаковым практикам, которые официальная европейская культура долгое время утаивала и вытесняла, а общество, управляемое однозначными и линейными законами *речи* и *обмена,* объявляло иррациональными или опасными. Ныне же, обращаясь к изучению «магии», предсказаний, поэзии, «священных» текстов, ритуалов, религии, обрядовой музыки и живописи, семиотика обнаруживает в их структурах такие измерения, доступ к которым как раз и затрудняет язык

денотативной коммуникации. Предпринимая подобную попытку, семиотика выходит за границы европейского дискурса и обращается к семиотическим комплексам, свойственным иным цивилизациям, стремясь тем самым ускользнуть из-под власти культурной традиции, отягощенной грузом идеализма и механицизма. В связи с таким расширением сферы действия семиотики возникает проблема инструментария, позволяющего получить доступ к семиотическим практикам, законы которых не совпадают с законами денотативного языка. Семиотика ищет этот инструментарий в формализованных математических системах и в культурной традиции удаленных от нас цивилизаций. Предпринимая подобную попытку, она вырабатывает модели, которые, возможно, позволят объяснить сложные *социальные структуры,* не сводя их, однако, к структурам цивилизаций, которые сумели выработать дискурсы, обладающие высокой степень семиотичности (Индия, Китай).

О подобных интересах как раз и свидетельствуют недавно опубликованные работы советских семиотиков. Ведущее место занимает здесь исследовательская группа из Тартуского университета в Эстонии[1]. Предметом ее изысканий являются прежде всего *вторичные моделирующие системы,* то есть такие семиотические практики, которые возникают на языковой основе (первичной системой является в данном случае денотативный язык), но получают при этом дополнительную вторичную структуру особого типа. Таким образом, помимо отношений, присущих языковым структурам, эти вторичные моделирующие системы включают в себя *более сложные* отношения второго ряда. «Из этого с неизбежностью вытекает, что одним из основных вопросов изучения вторичных моделирующих систем является определение их отношения к языковым структурам. При этом необходимо оговорить содержание, которое мы вкладываем в понятие "языковая структура". Бесспорно, что всякая знаковая система (в том числе и вторичная) может рассматриваться как особого рода язык. Для этого следует выделить его простейшие элементы (алфавит системы) и определить правила их сочетания. Отсюда вытекает убеждение, что любая знаковая система в принципе может изучаться лингвистическими методами, а также особая роль современного языкознания как методологической дисциплины. Однако от "лингвистических методов" в этом, широком, смысле следует отличать те научные принципы, которые подсказаны привычкой оперировать естественными языками — особой, частной разновидностью языковых систем. Видимо, на этом пути возможны поиски *своеобразия* вторичных моделирующих систем и *способов* их изучения»[2].

Мы не станем здесь заниматься вопросом об отличии структуры естественных языков от структуры вторичных моделирующих систем. Разница между ними очевидна, если под языковой струк-

турой понимать структуру языка обычной (денотативной) коммуникации. Напротив, различие утрачивает силу, если рассматривать структуру языка как *потенциальную бесконечность,* которую можно обнаружить не только в лингвистической системе поэтического языка, но и в маргинальных семиотических практиках, замалчиваемых официальной европейской культурой. Сам постулат о «различимости» интересен, следовательно, тем, что он дает возможность изучать *семиотические практики*[3], отличающиеся от семиотических практик естественных индоевропейских языков, позволяя в дальнейшем вновь обратиться к механизму *созидания в языке* и уяснить его поливалентное функционирование, которое не поддается описанию с помощью современных процедур, выработанных различными языковыми теориями. Для нас логическое разграничение между *лингвистикой* и *логикой* вторичных моделирующих систем носит лишь операциональный характер. Оно позволяет современной семиотике стать *супралингвистикой* и заняться поисками 1) такой *методологии,* которая не ограничится чисто лингвистическим анализом; 2) такого *предмета* («вторичные моделирующие системы»), структура которого не сводится к структуре денотативного языка.

С этой целью тартуские семиотики используют термины и понятия символической и математической логики, равно как и понятия теории информации. Изучаемые ими вторичные системы относятся к числу простейших; это поэзия, гадание на картах, загадки, иконы,

музыкальная нотация и т.п. Впрочем, при всей простоте этих систем они дают интересные образцы сверхсложных кибернетических структур (превосходящих сложные кибернетические системы наподобие тех, которые изучаются в биологии). Процедуры доступа к таким сверхсложным системам далеко еще не разработаны: символическая логика и теория информации, по всей видимости, не обеспечивают эффективного к ним подхода. Тем не менее следует приветствовать любую попытку выработать точный и строгий язык, который оказался бы применим к семиотическим практикам, организованным *иначе,* нежели кодифицированный денотативный язык. И прежде всего следует выявить эпистемологические и идеологические *сломы* — еще только возможные или уже осуществившиеся за счет подобных семиотических процедур.

Против знака

В настоящий момент проблематика *знака* (здесь советские семиотики чаще всего обращаются к теориям Пирса и Фреге) далеко

70

не исчерпана. Именно она позволила изучать языковые структуры вне зависимости от их референции, обнаруживая знаковые отношения внутри самих семиотических образований. Тем не менее проблематика *знака* есть не что иное, как метафизическая предпосылка, зачастую становящаяся преградой на пути дальнейших исследований. Во Франции уже указывалось на границы, свойственные символизму. Что же касается советских семиотиков, то, не указывая прямо на эти границы, они все же имеют их в виду и стремятся их преодолеть, что диктуется, с одной стороны, марксистской идеологией, а с другой — тем фактом, что их исследования широко открыты в сторону вытесненных семиотических практик.

Присмотримся к границам символизма более внимательно.

Понятие *знака* предполагает разграничение *символическое / несимволическое,* соответствующее древнему разделению *дух / материя* и препятствующее научному изучению так называемых явлений «духа». Некоторые структуралисты считают необходимым покинуть не только область *референции,* но и, вслед за ней, область *означаемых,* и, руководствуясь соображениями научной строгости, ограничиться изучением одной только сферы *означающих.* Именно такого шага требует теория коммуникации. Однако в той мере, в какой этот шаг предполагает существование *знака,* он оказывается связан с идеализмом независимо от намерений тех, кто этот шаг совершает. Разорвать порочный круг можно лишь в том случае, если точно очертить такую (весьма ограниченную) сферу означивающих актов, к которой прштожимо понятие знака, не пытаясь при этом втиснуть все семиотические практики в модель проблематики знака.

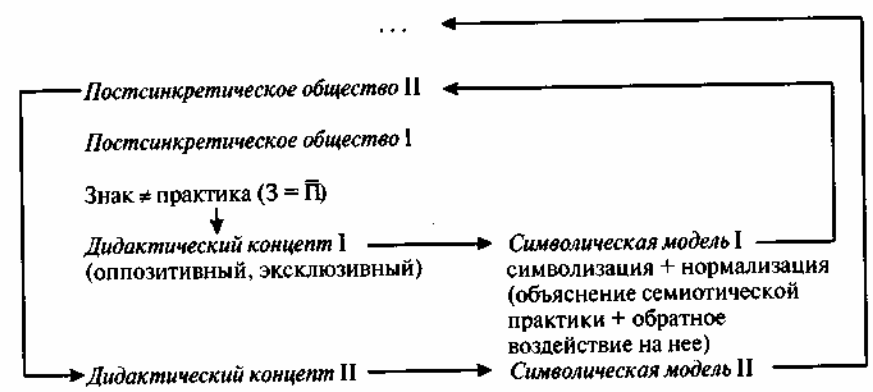
Изучение истории западного дискурса показывает, что медленная, но упорная выработка понятия знака как чего-то отличного от практики носит социально определенный и ограниченный характер. Это понятие пришло на смену синкретизму; его не существовало в архаических обществах. Оно полностью применимо к символическим нормам, образующим и упрочивающим любые варианты, вырабатываемые современным европейским обществом (научный дискурс, изобразительная литература и т. п.), но оказывается бессильным перед лицом семиотических практик, отклоняющихся от нормы или стремящихся ее изменить (революционный дискурс, магия, параграмматизм). Отсюда следует, что, будучи объяснительным и восстановительным средством, проблематика знака может оказаться эффективной лишь при изучении синкретических структур, то есть таких, по отношению к которым понятие знака является внеположным. Это хорошо видно из работ Леви-Стросса, посвященных подобным структурам. Можно было

71

бы предположить, что в качестве научного метода *символизм* полностью приложим к таким семиотическим практикам, которые вытекают из норм, лежащих в основе современного общества и его укрепляющих (научный дискурс, изобразительная литература, язык обычной, осознанной коммуникации). Однако такое предположение верно лишь отчасти, поскольку упомянутые нами *нормативные* символические системы находятся во взаимодействии с иными, ненормативными семиотическими практиками (В. Н. Топоров называет их *«гиперсемиотическими* подходами к миру»[4]). Вот почему любая попытка *символизации*

семиотических практик в постсинкретических обществах оказывается не чем иным, как редукцией этих практик, устранением их несимволических измерений. Будучи сам структурирован как некая дихотомия (знак = не-практика), символизм проецирует эту дихотомию на изучаемый объект, структура которого предстает в виде *диады.* С другой стороны, символические модели проникают внутрь ненормативных семиотических практик и оказывают на них обратное, модифицирующее воздействие, приводя их к той или иной норме, к той или иной разновидности символизма. Этот процесс как раз и происходит во всей совокупности семиотических практик, образующих европейский культурный комплекс. Он наблюдается также и в рамках каждой отдельно взятой семиотической практики, которая в нашем обществе, основанном на обмене, ни при каких условиях не в состоянии избежать воздействия символизма; в пределе любая такая практика есть не что иное, как амбивалентное сочетание символа и практики. Такова, к примеру, европейская литература, начиная с эпохи Ренессанса.

Модель описанного процесса соответствует гегелевской спирали:



72

Разрыв этой спирали может произойти лишь в том случае, если ненормативные (несимволические) практики осуществляются как таковые (то есть как несимволические) сознательно, разрушая тем самым исходный постулат З = П. Эту сознательную игру семиотических множеств как практик можно наблюдать даже сегодня в тех случаях, когда — в рамках нашей культуры — маргинальные и считающиеся пассивными (то есть «выражающими» или «отражающими» нечто) дискурсы реактивируются и навязывают свои структуры экспликативным системам. В литературе мы находим подобные примеры в письме Лотреамона, Малларме, Жарри, Рус-селя; такое письмо вполне осознает, что оно *творит новую семантику.* Превращение этой *(иной)* семантики в предмет определенной экспликативной системы *(семиотики)* побуждает нас произвести новое членение материала, изменяя тем самым нашу целостную модель мира. Советские семиотики уже приступают к изучению подобных *невралгических* текстов; так, Д. М. Сегал и Т. В. Цивьян занимаются семантикой английской поэзии нонсенса (с. 320—329), а В. Н. Топоров, со своей стороны, изучая семиотику предсказаний у Светония, обнаруживает, что *история* (один из дискурсов, наиболее родственных символизму) также имеет вторичный, меняющийся статус. Сходный анализ убедительно осуществлен Л.Ф. Жегиным применительно к такому явлению древней живописи, как «иконные горки» *(Felskonstruktionen):* автор рассматривает пространственно-временные единицы этой живописи вне зависимости от символической репрезентации (с. 231—247). Обращаясь к одной из простых семиотических практик, а именно к *гаданию на картах,* М. И. Лекомцева и Б. А. Успенский рассматривают каждую единицу (карту) не как определенный сюжет или значение, но как элемент, обретающий смысл лишь в контексте, иными словами, как своего рода иероглиф, который можно понять лишь в его соотнесенности с другими иероглифами (с. 94—105).

Если, таким образом, знак понемногу начинает расшатываться, то такое расшатывание отнюдь еще не становится последовательной методологией. Здесь одновременно открываются два пути, позволяющие устранить гегелевскую спираль как воплощение символического подхода, бесплодного именно в силу своей безысходности. Эти пути таковы: 1) аксиоматический метод как единственно возможный научный подход, позволяющий не только избежать атомизации,

но и обойтись без постулата об ин-теллигибельности знака, поскольку этот метод связывает само представление об интеллигибельности с внутренней упорядоченностью системы, а не с результатами ее функционирования; 2) отказ отождествлять все без исключения семиотические практики с проблематикой «Знак = не-практика» (то есть с дихотомией знак /
73
не-знак). Уже сегодня мы имеем возможность различать несколько типов семиотических практик, каковыми являются: *символическая* нормативная практика, *трансформационная* семиотическая практика, *параграмматическая* семиотическая практика. Анализируя языки буддизма, Л. Мялль говорит о *системе,* о *пути*
и о *нулевом пути*[5].
Аксиоматическая теория, будучи *открытым* научным (символическим) методом, позволит изучать различные семиотические практики, понятые как системы отношений, не обращаясь при этом к проблематике знака, ибо целью аксиоматизации будет лишь выявление функционирования объектов в смысле диалектики *субъекта* и *объекта,* которое становится возможным после устранения символического постулата З = П.

Изоморфизм означивающих практик

Прежде всего, понятие знака устраняется, если подойти к нему с марксистской точки зрения, когда наука рассматривает *социальные структуры* как *семиотические практики,* доступные для изучения лингвистическими средствами. В этом случае возникают противоречия между семиотическим подходом, с одной стороны, и способом мышления, унаследованным от идеализма и от гегелевской телеологии, — с другой. Следы ненаучного понимания семиотических практик продолжают сохраняться под покровом так называемого марксистского метода, который все еще рассматривает различные «искусства» как некие отрешенные области, то есть не как области производства, а как области выражения и иллюстрирования. Когда такой подход вступает в контакт с семиотикой, неизбежно возникают недоразумения. Так, пытаясь изучать живопись с помощью теории информации, советские семиотики в то же время стремятся *объяснить* ее с точки зрения каузальной зависимости от того или иного способа общественного производства. «Основная прагматическая функция искусства заключалась в преодолении индивидуальных анархических тенденций поведения (гибельных для данной культуры) и создания психической установки на длительное терпеливое ожидание плодов затраченного труда»[6]. Такое преодоление, полагает автор, ведет к устранению деталей и к использованию минимального количества знаков, что якобы объясняет факт развития символических форм выражения и замену иконических знаков знаками-индексами и знаками-символами. По мнению Переверзева, общество, находящееся в ситуации кризиса, вырабатывает менее стилизованные, более индивидуализированные и
74
реалистические формы выражения, тогда как общество, находящееся в ситуации равновесия и характеризующееся господством той или иной группы, создает стилизованное искусство, которое Переверзев называет «условным стилем» (таково, к примеру, искусство Древнего Египта). Автор, будучи открытым сторонником представления об искусстве как о некоем способе выражения, полагает, что живопись именно «выражает» различные общественные ситуации. Не вступая здесь в дискуссию о самих принципах анализа различных обществ, мы считаем, что данные истории литературы противоречат интерпретации, предложенной Переверзевым. Радикальный марксизм склонен рассматривать любые семиотические практики, включая живопись, как деятельность того же типа, что и все прочие социальные практики. С другой стороны, не является адекватным и ценностное разделение живописи на символическую и реалистическую. Социальная ценность той или иной семиотической практики заключается в создаваемой ею целостной модели мира, и эта ценность возникает лишь в том случае, если само членение корпуса, производимое данной семиотической практикой, стремится к созданию исторических разрывов, служащих обновлению общества. Так, русская революция сопровождалась именно поиском «форм», тогда как

индивидуалистическое и реалистическое «искусство» является спутником застойного общества потребления. Однако и в данном случае любое обобщение чревато опасностью: следует конкретно говорить об определенной эпохе и об определенной стране, о непосредственно называемых и описываемых производителях и потребителях, о различных типах семиотических практик.

Преодоление телеологии и проективизма, которые совсем не к лицу марксизму, происходит в тех случаях, когда марксистский подход применяется к иным культурным комплексам (Индия) или к семиотическим практикам, преодолевающим рамки нашей культуры (таков, например, поэтический язык). Так, при изучении тонов индийской музыки обнаруживается соотнесенность музыкальной системы со *всеми* системами, охватывающими микрокосмические, макрокосмические и космические явления, включая социальную организацию. «Ряды соответствий (по горизонтали), — пишет О. Ф. Волкова, — являются не замкнутыми и могут быть продолжены. Каждый из вертикальных рядов обратим в смысле первого, но не между собой»[7]. А. Я. Сыркин, со своей стороны, приводит наблюдения над текстом Чхандогья упанишады (часть упанишад, для которых характерны отвлеченные рассуждения и догматические предписания, относящиеся к текстам), где различные объекты *уподобляются* друг другу, а между отдельными

группами устанавливается система *эквивалентностей* (выражение «upanishad» как раз и означает эквивалентность). Индийская «семиотика» устанавливала даже *числовые* эквивалентности в тех случаях, когда стремление обнаружить изоморфизм достигало «математического» уровня, на котором разнородные (для наблюдателя, принадлежащего к иной культуре) области оказывались эквивалентными в числовом отношении[8] .Тот же изоморфизм обнаруживают В. В. Иванов и В. Н. Топоров при анализе кетских загадок[9]. Структура загадок аналогична структуре естественного языка; их можно рассматривать как «одно из крайних проявлений гибкости языка, разрешающей в художественной речи сколь угодно широкое понимание переносных значений слов и словосочетаний» (с. 134). Загадки суть не что иное, как построение метафорических образов, соответствующих тем или иным предметам или целым ситуациям, которые в естественном языке обычно описываются неметафорическим образом. Предлагаемая авторами уровневая схема, охватывающая ритуальные знаки, знаки загадок, камлание шаманов, пространственно-временные представления и т. п., позволяют установить единый структурный тип, повторяющийся в различных (с географической и исторической точек зрения) культурах и в различных семиотических сферах. Подобная модель представляет собою шаг к уничтожению символизма, определенную стадию, через которую должен пройти научный язык и, преодолев ее, взять на вооружение аксиоматику, которая установит реляционные связи на различных уровнях и во множестве окружающих нас структурных образований, начиная с кристаллов и кончая книгами.

С точки зрения изоморфизма семиотических практик, следует пересмотреть предпосылки, тяготеющие над структурным анализом поэтического языка; эти предпосылки суть: а) риторика; Ь) соотношение поэтический язык / научный язык; с) повествовательные структуры, предложенные Проппом.

«Совершенно неоправданно восходящее к временам реторик и пиитик представление о художественной речи как о речи, украшенной тропами, фигурами и особыми архитектоническими построениями, в отличие от деловой речи, где "украшения" если и есть, то бессистемны. "Дождь идет" — не в меньшей степени метафора, чем "у нервов подкашиваются ноги" (Маяковский)»[10]. Причина такого понимания поэтических построений заключается в том, что их появление чрезвычайно маловероятно, между тем как вероятность употребления иных построений, напротив, весьма высока. *Поэтическим является то, что не превратилось в закон.*

Итак, советские семиотики изучают поэтическую речь с помощью методов теории информации: поэтика есть такое упорядоче-

ние означающих, которое «исчерпывает энтропию» текста. Вероятно, кибернетические законы все еще не в силах объяснить функционирование поэзии, однако уже сегодня они способны обнаружить тупиковый характер современного (риторического) анализа.
Трудная и вместе с тем увлекательная проблема, связанная с различиями между денотативным и коннотативным дискурсами, с большой осторожностью (ввиду отсутствия точных критериев и эффективного аналитического аппарата, позволяющего исследовать эти различия), поставлена в работе Г. А. Лескисса (с. 76—83), который ограничивается указанием на грамматические особенности русского литературного языка XX в. (употребление глагольных времен, существительных, прилагательных и т.п.), сопоставляя его с языком научным. 3. Г. Минц (с. 330—338) идет дальше, занимаясь вопросом об образовании поэтического значения как *вторичного* по отношению к значению какого-нибудь другого поэтического текста: автора интересует *ирония* как способ поэтического структурирования в стихотворении Александра Блока «Незнакомка».
Упомянем также критические замечания в адрес исследований, посвященных типологии повествовательных сюжетов и мотивов и воплощающих нереляционный, недиалектический тип мышления. Напомнив набор единиц, выделенных Проппом в целях классификации русских народных сказок, Б. Ф. Егоров пишет: «...эти единицы не дадут нам ничего для понимания сущности волшебной сказки, ибо они не могут свободно соотноситься друг с другом: именно к герою обращаются с запретом, а не к вредителю или дарителю; именно вредитель наказывается (30-я функция), а не герой или его помощник. Синкретичное мышление оперировало цельными отрезками, сами по себе представлявшими небольшие сюжетики, которые неделимо переходили из сказки в сказку; поэтому дальнейшая дифференциация функций В. Я. Проппа лишена смысла. ...Распад мотивов на составные части (в первую очередь — на субъекты и предикаты), входящие в свободные взаимоотношения друг с другом, — характерная особенность литературы нового времени. А рост количества элементов увеличивает соответственно число связей между ними, что в свою очередь усложняет структуру в целом. Поэтому наивны попытки все многообразие, например, мировой драматургии свести к трем десяткам ситуаций»[11].
Обнаружить изоморфизм любых означивающих практик, усомнившись тем самым в границах знака, равносильно тому, чтобы усомниться в границах временной репрезентации, не растворяя при этом временную диахронию в субъективной синхронии. По мнению Ю. М. Лотмана[12], пространственное перемещение в рус-

ском средневековом искусстве означает изменение общественных ценностей: переход от одного локального расположения к другому указывает на изменение нравственного статуса; эта «локальная этика», как ее называет автор, зачастую противоречит некоторым христианским нормам. Анализируя буддийское изобразительное искусство, В. Н. Топоров[13] выявляет его дистрибутивные структуры и на этой основе устанавливает эквивалентные им структуры социального и этического характера. Анализируя пространственную структуру русских и византийских икон, Л. Ф. Жегин[14] обнаруживает в них «обратную» перспективу и, вводя понятие «активного, или деформирующего, пространства», показывает, в какой мере та или иная семиотическая практика способна опередить процедуры научной символизации: древний художник ставил перед собой такие пространственно-временные проблемы, к решению которых наука подошла лишь сегодня. В семиотических практиках, замечает Жегин, «наука могла бы найти подтверждение своих теоретических положений и выводов» (с. 240).
Итак, для семиотики, заведомо признавшей необходимость проблематики знака и сформировавшейся на этой основе, дальнейшая эффективность этой проблематики оказывается под вопросом. Если верно, что такая проблематика необходима для успешного подрыва интуиционизма, позитивизма и вульгарного социологизма, то верно также и то, что отныне семиотика позволяет усомниться в ее актуальности. Не обращаясь более ни к триаде «референт-означающее-означаемое», ни к диаде «содержание-выражение» и т. п., семиотика

изучает любые означивающие акты (дискурс, литературная практика, производство, политика и т. д.) в производительном обществе; она рассматривает эти акты как реляционнные сетки, смысл которых возникает за счет применения или, наоборот, отрицания той или иной нормы. Отнюдь не случаен тот факт, что ослабление позиций знака, которое можно наблюдать в некоторых работах советских семиотиков, оказывается возможным именно в рамках марксизма, понятого как наука и научная методология.

Местоположение семиотики: числовое пространство

Итак, семиотика стремится стать таким дискурсом, который сможет потеснить метафизическую речь философа благодаря строгости своего научного языка, способного создавать различные модели социального функционирования (различных семиотических практик). *Построить язык этой общей семиотики — такова наша задача.*

78

60 лет тому назад русский ученый Я. Линцбах — с горячностью, способной вызвать улыбку, и с одержимостью, заслуживающей снисхождения, но в то же время с необыкновенной смелостью, свидетельствующей о способности к синтезу, равно как и с проницательностью, которую удивительным образом подтвердила современная наука, — осознал, что насущнейшей проблемой гуманитарных наук является выработка особого *языка,* названного Линцбахом «философским языком». Задачу построения такого языка Линцбах сравнивал с задачей средневековых алхимиков, искавших «философский камень». «Философского камня как такового не нашли, но нашли нечто, неизмеримо более чудесное, — точное знание, позволяющее нам в настоящее время мечтать о том, о чем еще не могли мечтать алхимики, — о всеобщем превращении вещества. ...Мы подразумеваем работу современных лингвистов, являющихся здесь такими же неутомимыми тружениками, — своего рода сказочными гномами, — какими были в свое время алхимики. Деятельность их определяется более или менее сознательным стремлением отыскать те наиболее общие законы, которыми обусловлено существование языка, и обладание которыми является равносильным обладанию философским языком...» (с. III)[15].

Восставая против эмпиризма языкознания, Линцбах предлагал создать *абстрактную дедуктивную систему,* построенную с помощью математики, — «свободного творчества в смысле математики». Фонемы он предлагал идентифицировать с *числами,* помещаемыми в координаты четырехмерного пространства-времени. Хотя во времена Линцбаха уровень науки не позволял построить язык общей семиотики, Линцбах тем не менее сумел указать на трудности, которые ныне предстоит разрешить нам: 1) несовместимость логики семиотических *практик* с логикой любой иной научной *системы.* «Приходится признать, что терминам языка присуща именно бессистемность. ...Ввиду сказанного, выработка схем и их сочетаний, необходимых для обозначения тех или других понятий, является задачею не науки, а искусства, и решение возникающих здесь вопросов должно быть предоставлено не ученым, а художникам» (с. 94); 2) невозможность применить какую-либо финитную систему (наука, денотативный язык) к инфинит-ным семиотическим практикам. «От языка природы он [денотативный язык. — *Ю. К.]* отличается тем, что применяет лишь некоторое конечное число точек зрения. "Природа" же мыслится как построение, обладающее бесконечным множеством точек зрения» (с. 202); 3) необходимость внедрить в семиотику математические методы, создать систему *обозначений (чисел),* упорядочив которые можно будет описать функционирование семиотических практик и построить язык общей семиотики.

79

Семиотик, таким образом, будет не столько лингвистом, сколько математиком, исчисляющим знаковые комбинации с помощью пустых знаков. Однако в таком случае его язык утратит речевой характер и превратится в числовой язык, станет *аксиоматическим.*

Таким образом, на фоне того поворотного пункта, каковым является выработка языка семиотики, вырисовывается другой важнейший вопрос — вопрос онтологического выбора. Напомним, что онтологические проблемы, которые связаны с современной контроверзой, касающейся выбора того или иного научного дискурса, со всей отчетливостью возникают на протяжении всей истории западной мысли. Они поддаются фиксации в трех различных пунктах и в трех конкретных формах, а именно: средневековая метафизика занималась проблемой

универсалий; современная математика положила начало спору относительно статуса тех сущностей, с которыми могут соотноситься связанные переменные; та же проблема смысла обсуждается в новейшей семиотике, но уже в связи со статусом субъекта науки, поставленным под вопрос. На всех этих уровнях возникает аналогия между реализмом, концептуализмом и номинализмом эпохи Средневековья, с одной стороны, логицизмом, интуиционизмом и математическим формализмом — с другой[16], и, наконец, между позитивизмом, структурализмом и аксиоматическим параграмматизмом современных семиотических исследований — с третьей.

Средневековый *реализм,* связанный с учением Платона, полагает, что универсалии, или абстрактные сущности (смысл), не зависят от нашего ума, который не создает эти сущности, но лишь обнаруживает их. Аналогичным путем шли и *логицисты* (Фреге, Рассел, Уайтхед, Чёрч, Карнап), использовавшие понятие переменных, соотносимых с любой абстрактной сущностью, которая либо поддается, либо не поддается конкретизации. В гуманитарных науках *позитивизм* прибегает к языку, который наделен собственной ценностью и образован универсалиями, или абстрактными сущностями, и считается существующим объективно, независимо от той или иной дискурсной системы, которая, отнюдь не создавая указанные сущности, лишь «обнаруживает» их в изучаемых объектах.

Средневековый концептуализм считал универсалии продуктами человеческого ума. Сходным образом и математический *интуиционизм,* представленный Пуанкаре, Брауэром и Вейлем, пользуется переменными, соотносимыми с абстрактными сущностями, лишь в том случае, если, по выражению Куайна, они «состряпаны индивидуально из заранее приготовленных ингредиентов». *Структурализм* прибегает к аналогичному методу: он не обнару-

80

живает те или иные классы (смысл), но создает их — создает либо в рамках семантических систем, построенных с помощью идеологически нагруженных элементов, либо в рамках таких конструкций, которые он налагает на изучаемый объект.

Обладая преимуществами перед реализмом (позитивизмом), структурализм вместе с тем обладает и одним недостатком, а именно: ему недоступно понятие бесконечности, принимаемое реалистами; непосредственным следствием этого факта является то, что структурализм вынужден отказаться от ряда классических законов (диалектика, многомерность).

Формализм, связываемый в данном случае с именем Гилберта, солидаризируется с интуиционизмом и отвергает реалистическое (позитивистское) представление о смысле как о чем-то существующем независимо от нашего ума. Вместе с тем формалисты упрекают интуиционистов в том, что последние признают абстрактные сущности, пусть даже и оговариваясь, что эти сущности вырабатываются субъективно. Со своей стороны, семиотика, кладущая в основу аксиоматизацию означивающих практик, родственна структурализму: она признает полезность объяснений структуралистского типа. Однако аксиоматическая теория отличается от структурализма в онтологическом плане — с точки зрения смысла, организующего ее письмо. С позиций формализации, тот или иной семиотический комплекс представляет собой отнюдь не систему сущностей, но сеть взаимозависимостей; более того, согласно этому взгляду, формализация строится как аксиоматическая система. Она отказывается от использования имен (то есть предустановленных ценностей) и прибегает к искусственному языку переменных (местоимений), которые суть не что иное, как пустые знаки (алгебраические буквы), не имеющие никакого конкретного содержания; смысл и осмысленность такой формализации сводится исключительно к тем правилам, которые управляют сочетаниями этих алгебраических букв. Понятая таким образом аксиоматика оказывается тем уровнем, на котором научный дискурс пытается перехитрить внутренне присущий ему монологизм и стремится стать изоморфным самым различным семиотическим практикам.

Все эти проблемы еще весьма далеки от разрешения; более того, стараниями лингвистического эмпиризма они оказались затушеваны. Очевидно, что их решение следует искать, отталкиваясь от эмпирических лингвистических исследований. В этом случае семиотика вырастет как бы из трупа языкознания, родится из той самой смерти, которую предсказывал уже Линцбах и с которой лингвистика, подготовив почву для семиотики, в

конце концов будет вынуждена смириться.

Вследствие этого роль семиотика выйдет далеко за рамки простого описания, и его статус изменит статус науки как таковой: общество все яснее и яснее станет понимать, что научный дискурс не тождествен символизации, что он является не *отражающим,* а *созидающим* типом практики. Однако именно потому, что семи-отик перестает быть только лингвистом и математиком, он становится писателем. Отныне он уже не просто антиквар, описывающий ветхие языки, чья наука превращается в кладбище умерших или умирающих дискурсов. Подобно писателю, он выявляет строение и взаимные сочетания таких дискурсов, которые находятся в процессе самосозидания. Место, которое займет семиотик в возникающем ныне неметафизическом обществе, сделает явным и очевидным не только смысл науки, но и смысл «поэзии». Ведь действие, заключающееся в том, чтобы *объяснить* язык, изначально предполагает способность *отождествиться с* действиями человека, *производящего* дискурс, то есть с писателем. Отсюда следует, что семиотическое объяснение должно превратиться в повторяющееся, систематизированное *письмо.* Более того, опираясь на предшествующие системы, семиотик сможет порождать формальные семиотические образования одновременно с их возникновением в естественных языках (или даже раньше). В диалоге между различными видами письма семиотическое письмо выполняет функцию повтора по отношению к трансформирующим разновидностям письма. Если фигура семиотика и вправду возникает вслед за фигурой писателя, то это «вслед» имеет отнюдь не временной смысл, поскольку как семиотик, так и писатель одновременно *производят* те или иные *языки.* Однако особенность семиотического производства заключается в том, что оно служит передаточным звеном между двумя означивающими способами производства — письмом и наукой; семиотика, следовательно, оказывается тем местом, где должна обозначиться разница между ними.

Примечания

[1] Труды по знаковым системам, 2. Тарту: Изд-во ТГУ, 1965; издание, на которое мы ссылаемся здесь и далее, входит в серию, посвященную семиотическим проблемам и публикуемую Тартуским университетом.
[2] Там же. С. 6.
[3] Термину «система», употребляемому советскими семиотиками, мы предпочитаем выражение «практика», поскольку оно 1) применимо к несистемным семиотическим комплексам; 2) указывает на включенность семиотических комплексов в социальную деятельность, понимаемую как процесс трансформации.

[4] *Топоров В. Н.* К семиотике предсказаний у Светония // Там же. С. 200.
[5] *Мямь Л.* Нулевой путь // Там же. С. 189-191.
[6] *Переверзев Л. Б.* Степень избыточности сообщения как показатель стилевых особенностей изобразительного искусства первобытной эпохи // Там же. С. 218.
[7] *Волкова О. Ф.* Описание тонов индийской музыки // Там же. С. 274.
[8] *Сыркин А. Я.* Система отождествления в Чхандогья упанишаде // Там же. С. 276-283; см. также: *Елизаренкова Т. Я., Сыркин А. Я.* К анализу индийского свадебного гимна (Ригведа X, 85) // Там же. С. 173-188.
[9] *Иванов В. В., Топоров В. Н.* К описанию некоторых кетских семиотических систем // Там же. С. 116-143.
[10] *Зарецкий В. А.* Ритм и смысл в художественных текстах // Там же. С. 68.
[11] *Егоров Б. Ф.* Простейшие семиотические системы и типология сюжетов // Там же. С. 110-111.
[12] *Лотман Ю. М.* О понятии географического пространства в русских средневековых текстах // Там же. С. 210-216.
[13] *Топоров В. Н.* Заметки о буддийском изобразительном искусстве в связи с вопросом о семиотике космологических представлений //Там же. С. 221-230.
[14] *Жегин Л. Ф.* «Иконные горки». Пространственно-временное единство живописного произведения // Там же. С. 231—247.
[15] *Линцбах Я.* Принципы философского языка. Опыт точного языкознания. Петроград, 1916. В «Трудах...» (с. 339-344) И. И. Ревзин публикует сообщение об этой книге.
[16] Здесь и далее мы следуем за ходом мысли У. Куайна. См.: *Quine W.* On what there is // From a logical point of view. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1953.

1967

Смысл и мода

Несмотря на то, что сюртук выступает застегнутым на все пуговицы, холст узнает в нем родственную себе прекрасную душу стоимости. Такова платоническая сторона дела. Но сюртук не может представлять стоимости в глазах холста без того, чтобы для последнего стоимость не приняла формы сюртука.
Маркс
...именно смысл позволяет продавать.

S.M., p. 10
Похоже, что порабощение современного общества наукой достигло своего апогея и завершения именно в тот момент, когда у лингвистики (звучащей речи) были позаимствованы ее модели и метод. Наука о фонетической коммуникации лежит в основе изучения «первобытного мышления», она обнаруживает и подвергает анализу «дискурс Другого», пытается установить свой контроль над «искусствами» и политикой, заставляя повсеместно царить авторитет *знака;* это — исторически ограниченное понятие, и его *идеологема* (функция, которая связывает между собой различные транслингвистические практики, представляя в концентрированном виде господствующий способ мышления) восходит к Платону и Огюсту Кошу. Круг замыкается: представление о языке как о знаке распространяется на всю транслингвистическую деятельность, организует ее согласно своим законам и правилам и осмысляет любую упорядоченную практику как *структуру* («автономную сущность с внутренними зависимостями»[2]), представление о которой восходит к представлению о словесной денотативной коммуникации. Задача состоит не в том, чтобы принизить неоспоримые открытия, которыми мы обязаны науке о речи (лингвистике), объяснению с помощью знака внеположных ему практик (структурная антропология), выявлению внутренней расслоенно-сти западного субъекта, находящегося внутри линейной речевой цепочки и борющегося против этой линейности (психоанализ). Задача в том, чтобы обратить внимание на следующее: разоблачив и нейтрализовав все возможные виды герменевтики, наука о знаке в конце концов сама приходит к саморазоблачению. Эту роль как раз и играет семиотика, а конкретнее, семиотика знаковых систем, которые цивилизация знака создает в целях собственной консолидации. Эта семиотика соотносит модель языкового знака не с внешними по отношению к лингвистической идеологеме системами (этнологический подход) и не с такими практиками, ко-
84
торые вытеснены логикой общества, основанного на знаке (изучение бессознательного), но с самими продуктами, воплощающими общество знака. Если в первом случае сам факт сведения *иных* цивилизаций к знаку усиливает захватническую власть субъекта-знака, а во втором объяснение нефонетической и некоммуникативной деятельности с помощью различных моделей (фонетической) коммуникации придает субъекту-знаку *уверенность в себе,* то в третьем случае работа семиотика вызывает со стороны этого субъекта раздраженное недовольство.
Достаточно познакомиться со статьями журналистов, посвященными «Системе моды», чтобы в глаза бросилась эта раздраженная реакция, которая представляет собой нечто гораздо большее, нежели результат простого непонимания. Недовольство вызывает сам факт необычной встречи, спровоцированной Бартом: у него встретились *знак* как базовое понятие общества, основанного на обмене («При действительном обмене абстракция должна быть, в свою очередь, овеществлена, символизирована, реализована посредством [какого-либо] знака»[3]), *а мода* («коллективный феномен, самым непосредственным образом обнаруживающий, что в нашем поведении в наших отношениях присутствует момент социальности» (S.M.)). Изучение моды становится в этом случае благодатной почвой, позволяющей «шаг за шагом реконструировать ту или иную смысловую систему». «Описанная одежда есть не что иное, как смысл», и коль скоро мода представляет собой описание одежды, то анализ моды как раз и означает анализ смысла. Тем самым наука о *смысле* сливается с наукой о «купле» и о «присвоении»; у этих наук одна и та же идеологема, обнаруживаемая в структуре коммуникативной речи. Можно, пожалуй, сказать, что коль скоро весь лингвистический инструментарий употребляется на то, чтобы понять «моду как смысл», само это понимание превращается в дополняющую его противоположность: смысл предстает как определенного рода мода. Таким образом, путь завершается: общество (общество, основанное на обмене), овеществившись в науке (о знаке = о смысле), встречается с собственным овеществлением в *«объекте»* (мода как знак = смысл). Мы оказываемся перед лицом тавтологии: знак встречается со знаком. Объективность научного *дискурса* рушится; едва только лингвистика — мать всех так называемых гуманитарных наук — оказывается перед зеркалом, тотчас же вдребезги разлетается идеологема знака; ведь она тоже связана с зеркалом (узнавание, отождествление, сходство поверх различия); можно сказать (ниже я вернусь к этому вопросу),

что именно эта идеологема обеспечивает логику словесной *речи,* а значит, и *смысла.* «Разве не является речь неизбежным *посредником* для любой знаковой упорядоченности» (кур-
85
сив наш. — *Ю.К.),* — пишет Барт и добавляет: «...в обществе, подобном нашему, где мифы и ритуалы стали формой *разума,* то есть, в конечном счете, речи, человеческий язык является уже не только моделью смысла, но и его основанием» (S.M., p. 9).

Из этой *зеркальной игры,* в которую идеологема знака втягивается благодаря обращенности этого знака на самого себя (наука о знаке <—> объект-знак), вытекают два следствия. Прежде всего, эта игра, требуя как можно внимательнее присмотреться к философским основаниям знакового мышления, обнаруживает его границы. Применяя лингвистические модели к *транслингвистическим* объектам (Барт изучает моду на материале *текстов,* не сводимых к законам устной коммуникации), семиотик обнаруживает взаимосвязь *между речью, разумом* и *коммерческим текстом*[4], слитыми воедино с помощью идеологемы знака: структура этого универсума «подчиняется универсальным правилам, свойственным любой знаковой системе» (S.M. p. 10); в то же время он выявляет такие аспекты, благодаря которым сфера торгового обмена, сама будучи *текстом* (описанная мода — это есть не что иное, как разновидность риторики), не укладывается в категории речи. Тем самым под вопросом оказывается бинаризм (S.M., p. 173); между знаком и фантазмом возникает определенная связь (S.M., p. 255), а научный миф о «когерентности» и «функциональности» разоблачается как одна из разновидностей риторики (S. M., p. 268). Показательно, что замкнутость системы знака, которая в конечном счете совпадает сама с собой, свидетельствуя о тупике, в который зашла идеалистическая наука, становится очевидной лишь тогда, когда семиотик дополняет свое представление о моде как о знаке представлением о ней как о *тексте,* то есть о записи той или иной практики не *в* язык, а лишь *с помощью* языка. Таким образом, в «Системе моды» наука о знаке излагается едва ли не на грани материализма, который признает в качестве исходного принципа множественность транслингвистических практик и стремится определить исходную последовательность не как некую *единицу,* играющую монополизирующую роль, но как ряд супрасегментных *функций.* Так мы оказываемся перед вторым следствием, вытекающим из зеркальной игры «знак-мода»: эта игра требует *покончить с* господством знака в качестве универсальной модели, при-ложимой к любой практике, и *ввести* ряд иных моделей. Очевидно, что если в основе объяснительной процедуры лежит лишь одна модель (знак), то эта процедура не позволяет обнаружить не только специфику практик, инородных знаку, но и свои собственные внутренние противоречия (см. теорему Гёделя).

Работа Барта как раз и подрывает господствующее в современной науке направление, каковым является знаковое мышление.
86
Продемонстрировав все возможности, вытекающие из этого учения, Барт показывает его пределы и ограничивает претензию на универсализм. Подобно тому, как Ренессанс, возродив латынь, тем самым превратил ее в мертвый язык, текст, создаваемый семиотиком, предоставляя слово науке о знаках, понуждает ее к архивному безмолвию. «Современному языкознанию, — не без патетики писал в начале столетия один русский ученый (причем следует признать, что с тех пор положение не изменилось сколько-нибудь существенным образом), — так же никогда не суждено сделаться наукой в настоящем смысле слова, как не суждено было сделаться ей средневековой алхимии и что, подобно последней, оно никогда не достигнет своей цели, а сыграв свою историческую роль — подготовления к настоящей науке, — должно будет прекратить свое существование. Что современное языкознание действительно уподобляется здесь алхимии, что оно является только предтечею настоящей науки, имеющей придти после него, в этом можно убедиться хотя бы из рассмотрения той явно безнадежной и несостоятельной предпосылки, из которой оно исходит. Оно предполагает, что... в необъятной куче исторического

материала, дошедшего до нас в виде многих тысяч живых и мертвых языков, находится та жемчужина, которой ищет мысль современного человека. Неудивительно, что, исходя из такого положения, лингвисты вынуждены играть роль не художников, а антикваров, не ученых, а любителей, которые, вместо того, чтобы лично творить, заняты лишь собиранием и изучением продуктов творчества других людей. Мы имеем здесь... не творчество, а отсутствие его, не колыбель новых идей, а кладбище старых. Мы просто стоим здесь перед некоторой богатой, по-своему интересной эпохой в жизни человечества, которой пришел конец и которую уже ничто не в состоянии вернуть к жизни»[5].

«Система моды» — это чтение, делающее возможным демистификацию любого субъекта-знака, внезапно замечающего, что мечется по кругу в ловушке, которую поначалу считал инструментом овладения внешней действительностью.

Идеологема знака

Ограничения не стесняют смысл, напротив, они его создают.

S. M., p. 160.

Изучение любого транслингвистического объекта прежде всего предполагает методологическое разграничение между псевдореальным кодом, каковым является система языка (терминологичес-

87

кая система), и системой риторической, в которой в конечном счете и возникает транслингвистический объект. Поскольку «не существует такого универсума, который не являлся бы языком и законы которого отличались бы от языковых законов», смысл транслингвистического объекта заключается в нарушении эквивалентности между языковой и риторической системами: эти системы «имеют разный уровень коммутации» (S. M., p. 45). Смысл (мода) структурируется двояким образом — в языке, являющемся способом фонетической коммуникации, и в риторике, являющейся дополнением (описанием) звуковой цепочки. Диахрони-зируя синхронию, можно сказать, что смысл — это результирующая двух неполных «смыслов» — смысла речевой-цепочки и ри-торического смысла. Различаются они лишь по видимости (к вопросу об амбивалентности риторики мы еще вернемся), ибо риторика есть не что иное, как описание звучащей речи и принадлежит той же самой идеологеме. В конечном счете, именно речевые правила создают смысл знака: «Система одежды, по всей видимости, имеет опору в языковой системе» (S. M., p. 38). Концептуализация речи в терминах знака и/или в языковой системе является, следовательно, основополагающей для создания системы смысла.

А. Отсутствующая работа

Напомним, что диада означающее-означаемое, лежащая в основе соссюровского знака, восходит к Мегарской философской школе и к истокам стоической логики. Диалектики и Зенон, считающиеся обычно «материалистами» из-за их теории телесности, а также стоики, эти истинные позитивисты Древности, отмечены печатью платоновской эпистемологии, которую и усвоил Евклид, основатель школы и современник Платона. Так, согласно Диогену Лаэрцию, стоики различают в диалектике две области; одна за-нимается обозначаемыми предметами *(ta semainotena),* а другая — предметами обозначающими *(ta semaintontd),* то есть «составными частями речи». Эта вторая область предполагает существование *обозначаемых* или *выражаемых* вещей, которые называются *lekta* и характеризуются тремя особенностями: 1) они не существуют вне речи; 2) они могут быть истинными или ложными; 3) они *бестелесны.* Очевидно, что понятие *lekton* переводит в план «семиотического» дискурса платоновскую *идею* и выступает посредующим звеном между духом и материей, мыслью и практикой, размывая разделяющую их границу. Триада объект- *lekton-речъ,* в которой первый элемент приглушен, а все операции (ментальные) сосредоточены между двумя сопряженными членами *lekton-речъ,* моде-

лирует эпистемологическое пространство, родственное Евклидову геометрическому пространству, а значит, сходное не столько с теорией пространства, сколько с теорией

поверхности, намечая тем самым бинаризм знака как системы. Отметим попутно, что на деле речь идет о псевдоплоскости, поскольку любое отношение *lekton-звук* имплицитно подразумевает пирамиду объект-М:/0я-звук, где *lekton* (означаемое, или выраженное) занимает иерархическое место вершины (Бог). С другой стороны, откликаясь на платонизм созданием теории тела и ценностным возвышением всякой телесности (душа тоже телесна), подход стоиков является необходимой изнанкой платоновской идеологии, ее равноценным *иным:* коль скоро «тело» объявляется абсолютной реальностью, наличие духа скорее допускается, нежели отрицается; в известный момент он даже получает имя, и тогда появляется *lekton,* неминуемо предполагаемое уже самим постулатом, гласящим: смысл = не-реальное.
Lekton — это *выраженная* вещь, но это также и основа всякой репрезентации, представления: «Они (стоики) говорят, что *lekton* — это то, что устанавливается в соответствии с разумным представлением, а разумным они называют такое представление, в соответствии с которым представленное может быть выражено в речи»[6]. Такое представление вовсе не является сценическим зрелищем; это, скорее, ментальное выражение, ментализация практики с помощью *lekton* («концепта», «смысла»). Таким образом, репрезентация, лежащая в основе нашей рассудочной деятельности, это не «театр» (задающий некое *внешнее* пространство), но разрушение альтернирующей дизъюнкции внутренее-внешнее, то есть сценического объема, и его сведение к внутренней поверхности: представление, символическое по своей сути, это некий *остаток,* выраженный в речи, а сама речь — репрезентативный *осадок* определенной практики, подвергнутой вытеснению. Возникновение лектонического (символического) представления возможно лишь *после* представления театрального. *Lekton* (смысл, знак) уничтожает *жест* и ставит на его место звук, объектом которого является нечто невидимое. Иными словами, *lekton* — это не отрицание, но *отказ* от такого измерения, где транслингвистическая деятельность и пространство, в котором она протекает, составляют одно целое, одно тело (а это означает, что тело здесь не существует как нечто противоположное языку). Коль скоро сценическое пространство свертывается, то и сам театр, являющийся практикой и игрой одновременно, умирает: логос интериоризирует-линеаризирует эту смерть и конституируется как знак. (Нет ничего удивительного в том, что в самое недавнее время было предпринято множество усилий, направленных против знаковой

репрезентации и на возрождение театральной сцены, на обретение объема с помощью жестовой практики: Малларме, Арто.) Таким образом, *lekton* (смысл) как репрезентация оказывается эмблемой *утраты* (утраты *пространства)* и *смерти* (смерти театра как *практики); lekton* — это *субститут* пространства, *субститут* работы; оно возникает из *нехватки,* в недрах которой вызревает не только «трагическое сознание», но и, далее, само стремление восстановить многомерность с помощью *смысла,* заложенного в языке, вкупе с риторикой (повествование или «бессознательное»). «Будучи перенесен на другую семантическую систему, язык тем самым стремится ее натурализовать...» (S. M., p. 42). Натуральным, естественным является все, что наделено смыслом; естественно все, что окультурено. Однако смысл, который поначалу предстает как эквивалентность (упрочиваемая самим языком) объекта и запрета, который налагается самой структурой устной коммуникации, в конце концов перестает быть «формой». Он «субстантифицируется», оплотняется, становится Всем, а Все немедленно саморазоблачается как «Слово»: «...не существуй словесных границ... она (мода, но также и смысл) ни в коем случае не смогла бы стать идеологическим производством» (S. M., p. 59).
Напомним, что глагол *legein,* от которого происходит *lekton,* означает «означать», но также и «говорить». Значение не существует помимо речи, и только речь способна обозначать. Знак — это составная часть мира *говорения, высказывания, рассказывания:*

Сенека переводит *lekton* на латынь как *effatum, ennuntiatum, dictum*[7].
Смысл — это восполняющее *иное* дифференцированного-тела-остатка, подобно тому, как речь — это восполняющее *иное* зрения. Если звуковая цепочка вытесняет все визуальное, то *lekton* изгоняет любую телесность. Тем самым смысл соединяется со звуком, который нуждается в нем и от него неотделим. Фонетическое общество — это по сути своей общество смысла и репрезентации. В нем отсутствует лишь один компонент — работа. Наука о сказанном слове (о знаке) строится за счет подавления работы, она основывается на такой практике, которая сама для себя является наукой: наука как говорение подменяет собой научное делание. «Мир моды — это отсутствующая работа» (S. M., p. 251). Ментальное представление может иметь иконическую (образ) или вербальную (слово) структуру, но с функциональной точки зрения оно необходимо для социализации работы; согласно Барту, оно является медиатором между процессом работы и ее продуктами. Работа отходит в тень, уступая передний план симуляк-ру: смысл (мода) утверждает не производство, а *функцию* («...исправление знака никогда не выступает как открыто норматив-
90
ная, но всего лишь как функциональная операция», S. M., p. 252), это «субститут» работы, ее «кажимость», иначе говоря, «негативная деятельность» («В известном смысле Мода как делание оказывается не состоявшейся», S. M., p. 252). Субститутивное «начало» знака разрастается и подтачивает свое собственное основание: «Знак вот-вот готов отделиться от функции и действовать в одиночку» (S.M., p. 267). Отторгая работу, смысловая система предстает как «говорящее делание», создающее два мифа — миф о когерентности (коммуникативной речи, языкового знака) и миф о функциональности (вводимой с помощью риторики как гаранта «реальности»). *«Homo signiftcans* надевает маску *homofaber,* то есть своей собственной противоположности» (S. M., p. 270). Прочитаем эту фразу наоборот: *homo faber* способен говорить, лишь надев маску *homo signiflcans,* то есть своей собственной противоположности. «Забывая» о работе, *homo signiflcans* реализует себя в торговле, которая, по всей видимости, является естественной средой знака: «Коммерческое происхождение нашего коллективного воображаемого (повсеместно подчиняющегося моде, причем отнюдь не только в сфере одежды) ни для кого не тайна» (S. M., p. 9).
B. «Репрезентамен» и коммуникация
С точки зрения современных теорий знака (в особенности мы здесь будем иметь в виду теории Пирса и Соссюра), равно как и с точки зрения стоиков, знак непосредственным образом связан с репрезентацией и коммуникацией. «Знак, или *репрезентамен,* есть то, что заменяет нечто для кого-то в определенном аспекте или позиции. Он всегда к кому-то обращается, то есть создает в сознании этого лица эквивалентный или еще только формирующийся знак»[8]. Таким образом, знак, по определению, есть репрезентация, предполагающая систему коммуникативного обмена, который в свою очередь предполагает существование знака.
Эта система начинает функционировать благодаря субъекту («некто»), создаваемому речью, она требует отделения этого субъекта от объекта («нечто»), понимаемого как некая несубъективная сущность, которая уже в момент своего конституирования изолирована от субъекта, *изъята* из его пространства, отодвинута в пространственно-временное «прошлое» и замещена *идеей* в «платоновском смысле слова»[9]. Конечным пунктом в этой системе обращения также является говорящий субъект, перемещенный в конец звуковой цепочки в качестве слушающего субъекта: *репрезентамен,* являющийся объектом коммуникации, должен включиться в речь адресата. Таким образом, *репрезентамен* неотделим
91
от системы словесной коммуникации. При этом соссюровская теория рассматривает знак как нечто, чего требует сам общественный договор. Вслед за Огюстом Контом и Дюркгеймом Соссюр изучает язык как инструмент социальной коммуникации и различает в нем «две стороны:

индивидуальную и социальную». Подчеркивая, что «одну нельзя понять без другой»[10], Соссюр делает упор на индивидуальное сознание, предшествующее и определяющее коллективный договор: язык понимается с помощью «индивидуального *акта,* позволяющего восстановить речевое обращение» (курсив мой. — *Ю. К.).* Акустическая коммуникация выделяет индивидуальный «акт» (звук, жест) как «зародыш речевой деятельности»[11]; индивидуальное сознание предшествует общественному установлению и необходимо для его возникновения, для последующей «социальной кристаллизации». «Языковые знаки хотя и психичны по своей сущности, но вместе с тем они — не абстракции; ассоциации, скрепленные коллективным согласием и в своей совокупности составляющие язык, суть реальности, локализующиеся в мозгу»[12]. Скрываясь за маской социализации и механистического реализма, лингвистическая идеология, усвоенная наукой о знаке, полагает субъект-знак в качестве центра, начала и конца любой транслингвистической деятельности и запирает, замыкает его в границах собственной речи, которую позитивизм рассматривает как психическое явление, имеющее «местопребывание» в мозгу.

Функционируя в пределах линейной речевой цепочки, знак выявляет саму топологию коммуникативного обмена: оказывается, что этот обмен требует вовсе не множества инстанций, но выделение и линеаризацию одной-единственной инстанции — инстанции говорящего субъекта. В результате эта инстанция принимает вид некоей воспринимаемой слухом (интеллигибельной) непрерывности (нормативная речь, язык), пробивающейся сквозь прерывную среду (субъект-адресат-сообщение, или речевая деятельность). Таким образом, коммуникативное обращение есть не что иное, как преодолевающая препятствия экспансия инстанции дискурса говорящего субъекта, то есть *репрезентамена* (знака), а это также означает, что субъект и *есть* знак, что он не может сформироваться вне и помимо знака; в словаре общества, основанного на обмене, знак становится синонимом субъекта, коммуникации и речи.

Коммуникация, сведенная к речи субъекта, превращается тем самым в пару *высказывание-результат/высказывание-процесс,* которая, будучи применена к тому или иному виду транслингвистической практики, стремится полностью упразднить ее трансформа-ционно-производительный аспект. Понятие *коннотации,* допол-

92

няющее понятие *денотации,* призвано воспрепятствовать такой редукции: Ельмслев вводит это понятие, чтобы объяснить факт совмещения двух семантических систем в пределах одного и того же высказывания. Тем не менее оно имеет вторичный и подчиненный характер по отношению к денотации, которая и определяет всякую коммуникативную речь: именно эта речь (высказывание) является начальной и конечной точкой любого лингвистического структурализма.

Знак сводит разнотипные инстанции (объект-субъект, с одной стороны, субъект-адресат — с другой) к некоему *целому* (к «единству», имеющему вид высказывания-сообщения) путем замены множества разнообразных практик одним смыслом, а различия — *подобием.* Смысл *ассоциативен* — он играет опосредующую роль как в паре субъект-объект, так и в паре субъект-адресат. Тем самым знак, имеющий ассоциативную и субститутивную природу, оказывается основой самого процесса обмена. Этимологически слово «символ» означает «предметы, соединенные *вместе»,* а греческий глагол *symballein* — «заключать сделку или договор»; «билет» или «чек» суть такие же «символы», как и всякое *«выражение* чувств»[13].

Изживая производство и пространство, социальная коммуникация подменяет их продуктом *вторичного* (для Пирса знак всегда вторичен, даже иконический знак является субститутом) и опосредующего типа (мы еще вернемся к вопросу о природе репрезентации как «сходства-поверх-различий); этот продукт и есть знак (смысл), обретающий форму той или иной стоимости (билет, чек и, в том же ряду, деньги, Мода) или определенной риторики (психологическое «выражение», «литература», «искусство»).

C. Теологическая поверхность

Рассмотрим теперь *репрезентамен* как ментальную операцию, осуществляемую субъектом-знаком. Он предполагает наличие триа-дического отношения *(«object-ground-interpretant»* в терминологии Пирса), где «мысль является главным, если не единственным предметом репрезентации»[14], и появляется лишь с помощью ин-терпретанты. Знак — это и медиатизация идеи (Бог), и отправная точка (объект), и то, что предстает как точка прибытия (интерпре-танта). Будучи субститутом объекта, отодвигаемого куда-то вдаль и вперед (всегда исключенного из речи), знак требует третьего члена «первичной триады»; это — понятие предназначения, интенции, причинности *(purpose,* в терминах Пирса), а стало быть, *смысла. Объект-репрезентамен-*

ннтенцнональность — вот мы и оказа-
93
лись перед лицом теологической триады, образующей идеологему знака.
Прежде всего, эта идеологема предполагает диадическое расслоение практики и пространства. Любая практика разделяется на две части — субъект и объект или, точнее, речь и реальность, где речь является знаком, а значит, «реальностью второго порядка», «...подобно любым другим модам, Мода основана на несходстве двух сознаний: они должны быть чужды друг другу. Чтобы сбить с толку расчетливое сознание покупателя, нужно окутать объект покровом различных образов, доводов, смыслов, сотворить вокруг него некую опосредующую субстанцию, способную вызывать аппетит, короче, создать симулякр реального объекта...» (S. M., p. 9).
Что касается пространства, то оно сводится к двум измерениям, где действие «физической силы» осуществляется между двумя сущностями, причем вторая из них (присутствующая, известная) служит указателем, отсылающим к первой (отсутствующей, неизвестной). В таком ходе мыслей проглядывает не только каузалис-тское мышление с его тоской по первоначалам, но и предпосылки механики и механистической науки XIX века.
Уяснение указанного диадического процесса *(объект-репрезен-тамен)* как раз и требует символической триады, в которой господствует *смысл* (идея, *purpose).* Коль скоро знак играет опосредующую и идентифицирующую роль, то оппозиция двух сущностей, предполагаемых самим принципом бинаризма (субъект-объект, знак-реальность, а также, в сфере коммуникации, субъект-адресат, тождественное-иное, или, в области знаковых структур, парадигма-синтагма, метафора-метонимия), создает феноменистское псевдопространство, позади которого прячется метафизика, готовая в любую минуту вторгнуться в это пространство. Бинаризм, возникающий в результате разрушения объема, тяготеет к триаде, пользуясь при этом смыслом (идеей), которая служит опорой совершенно очевидного позитивизма, «...в основе той или иной знаковой системы лежит не отношение означающего к означаемому (это отношение способно лечь в основание символа, но отнюдь не обязательно знака), но отношения означающих между собой: *глубина* знака ничего не добавляет к его определению; в счет идет его протяженность, та роль, которую он играет по отношению к другим знакам:., сущность любого знака зависит от его окружения, а не от его корней» (S. M., p. 37). Отвергая метафизику глубины, знак вызывает к жизни метафизику «поверхностей», связанных между собою отношением метонимической каузальности; заняв место герменевтической метафоры, он создает космогонию плоскости, в которой метафизическая стихия пробуждается как бы задним числом, в результате расшифровки.
94
D. Временной смысл
Смысл питается временем, приводя его к молчанию: значением обладает все то, что не актуализировано в речи, все, что ей противостоит, отсылая к отсутствующему хранилищу, именуемому памятью, «...очевидно, что неактуализированные элементы-варианты образуют некий смысловой запас; ...чем лучше организован этот запас, тем проще извлечь из него знак» (S. M., p. 169). Возможное (отмеченное), невозможное (отсутствие метки) и исключенное (нерелевантное) являются символическими категориями, которые зависят от всегда наличествующего, но никогда не явленного времени: «...время способно раскрывать уже давно или даже изначально закрытые смыслы» (S. M., p. 186). Возвращение «фрагментов субстанции», метонимически организованных на символической поверхности, в область непрерывности, длительности происходит при переходе от синтагмы к системе (которая, в символической структуре, является хранителем длительности). Время ускользает от анализа (в настоящем) и проявляется лишь при абстрагировании (нуждающемся во времени) (S.M., p. 214).
Когда же происходит прилив темпоральности, смысл *выходит из моды:* «Будучи устойчивым на уровне каждого отдельного момента, значение стремится к распаду на уровне длительности; тем не менее оно не распадается окончательно; оно отступает назад» (S.M., p. 214).
Соссюровская теория как раз и требует темпоральности указанного типа; она оказывается «весьма существенным принципом», последствия которого «неисчислимы». «Означающее,

являясь по своей природе воспринимаемым на слух, развертывается только во времени и характеризуется заимствованными у времени признаками: а) оно обладает протяженностью и б) эта протяженность имеет одно измерение — это линия»[15]. Сказанное означает: превратившись в понятие (означаемое), *lekton* попадает в пределы фонетической линейности субъективного высказывания, редуцируя пространство практики к времени протекания речи: знак (означающее-означаемое, звук-понятие) темпорален; его можно уловить и измерить в длительности; уничтожив пространство, он живет временем.

Впрочем, это довольно странное, урезанное время, лишенное диалектической связи с пространством и организованное в виде линии, а точнее, поверхности с двумя координатами (синхрония-диахрония; причем последняя обнаруживается в актах интерпретации); эта поверхность смоделирована по образцу акустической коммуникации, которая, притязая на настоящее, может существо-

вать лишь за счет прошлого, разверзающегося, словно бездна, за спиной «сиюминутного» слова. И этот темпоральный закон, открытый Соссюром в самом его истоке (языковом знаке), определяет весь символический (понятийный) строй действий западного рационализма, проективного и финитистского по своей сути.

Транслингвистика

Семиологическое понимается здесь как нечто внешнее по отношению к лингвистике.

S. M., p. 57.

Исторической необходимостью является тот факт, что рационализм находит свое подтверждение и яркое завершение именно в науке о знаке, который, обнажив языковой механизм и позволив ему ассимилировать все прочие знаковые системы современного общества, ясно показывает, что идеологема любого философского (рационалистического) и научного (позитивистского) дискурса носит символический характер. Коль скоро соссюровская теория предстает как некий симбиоз Декарта и Огюста Конта, то усомниться в самих основаниях знака равносильно тому, чтобы поставить под сомнение любую мысль, отчужденную от практики, и, в пределе, любую философию и любую науку. Сам акт сомнения в этом случае сведется к его идеологеме, а концептуализм предстанет в свете собственной историчности и столкнется со своей неосуществимостью. Незатронутой останется одна только мысль-практика (трансформирующая деятельность), равно как и любое продуктивное транслингвистическое действие (перераспределение и перестройка языковой поверхности *через посредство* такой деятельности, которая производит тексты, а не *внутри той или иной* коммуникации, с помощью которой передаются определенные сведения).

Однако, будучи укоренена в обществе, основанном на обмене и требующем науки в качестве собственного оправдания, и в то же время порождая, в целях саморазоблачения, определенную практику, «семиотика» призвана «сциентифизировать» именно эту практику. «Семиотика» в кавычках, ибо отныне она уже не может принимать в качестве отправной точки знак (ни лингвистический, ни даже логический). Этот знак, во всей своей идеологической весомости, о которой мы коротко упомянули, вполне операционален при изучении устной коммуникации, на основе которой он был выделен и в которой он занимает главенствующее положение, равно как и современная лингвистика речи (такова, к примеру,

хомскианская грамматика). Тем не менее он не способен служить средством описания всего, что подрывает речь (и/или линейный рационализм, общество, основанное на обмене), за исключением тех случаев, когда он сводит многомерность к нормам линейности. Напротив, исследование производства, хотя и зависящего от языка и включенного в коммуникацию, не может быть подчинено знаку: будучи транслингвистической и транскоммуникативной, *всякая практика транс-символична*[16].

С точки зрения Соссюра, лингвистика являлась лишь частью общей науки о знаках. Этот постулат предполагал растворение лингвистики в некоей универсальной науке о знаке и

предполагал недифференцированный подход к различным транслингвистическим практикам. В соссюровскую формулу Барт вводит принципиальную поправку. «Возможно, следует перевернуть формулу Соссюра и сказать, что именно семиология является частью лингвистики» (S.M.. p. 9). И далее: «Семиологическое понимается здесь как нечто внешнее по отношению к лингвистике» (S.M., p. 57). Противоречие, однако, является мнимым; при расшифровке обнаруживается диалектический статус семиотики, а именно: «семиотика» станет изучать любую продуктивность как *текст,* вырабатываемый в языке, а значит, не сможет обойтись без фонетико-коммуникативной модели знака, смысла и структуры (без лингвистики); однако эта текстовая продуктивность внеположна символической линейности, находится во *внешнем* по отношению к ней пространстве, которое пользуется знаком (а не используется им, как, очевидно, полагает Барт), восполняет его изъяны (пространственное измерение и целостность), а значит, разрушает его (коль скоро эти изъяны и составляют его основу) и замещает *другой* базовой единицей, имеющей двойственный характер. Эта единица является *знаком с* точки зрения объяснительного прочтения, стремящегося восстановить (регенерировать) изучаемый объект с тем, чтобы заново включить эту единицу в коммуникативный механизм. Однако с точки зрения самой практики семиологическо-го текста, эта единица представляет собой *переменную,* то есть пустую нотацию нумерологического (или аксиоматического) типа, обладающую значением в той мере, в какой она комбинируется с другими единицами, восстанавливая тем самым транслингвистическое пространство. Речь, стало быть, идет не столько о *единице,* сколько о *функции,* то есть о зависимой переменной, получающей определенное значение всякий раз, как получают определенное значение связываемые ею независимые переменные, а проще говоря, об однозначном *соответствии* между словами или последовательностями слов. При изучении транслингвистических практик речь Идет не столько о знаке, сколько о *функции.* Говорить при
97
этом следует не столько о семиологии, сколько о транслингвистике, построенной не на базе взаимосвязанных единиц, а на базе *супрасегментных операций.*
Нам придется различать *знак,* лежащий в основе языка и коммуникации, от *супрасегментной функции,* лежащей в основе транслингвистической практики.

А. Слово и текст

Всячески подчеркивая сложный характер языка как системы, Фердинанд де Соссюр, как, впрочем, и его предшественники-стоики, наделил его поистине образцовой простотой, взяв в качестве прототипа знака *слово* как (относительно) независимую единицу в индоевропейском предложении. Тем самым язык оказался сведен к последовательности корпускул (слов), к сцеплению различных единиц. Барт подчеркивает, что знак является вторичным продуктом фонетического сцепления слов: он является «сверхкодом, налагаемым на реальную одежду с помощью слов» (S. M., p. 19). Автономные *части* (слова) соединяются в некое целое (предложение, язык), которое не *мыслится* как *целое,* но, подобно механическому конгломерату, возникает из комбинации отдельных частей. И наоборот, отдельные части не рассматриваются через целое. Тем самым диалектическое отношение части-целое, слова-текст оказывается затемнено[17].

Транслингвистический подход в качестве отправной точки предполагает «единицу», намного превосходящую слово, а именно *текст[1]*.* Текст не сводится к тому или иному высказыванию, он представляет собой способ транслингвистического *функционирования.* Действуя в языке, текст заново продумывает язык, иными словами, перераспределяет языковой порядок, устанавливая связь между поверхностью коммуникативной речи, имеющей целью непосредственное информирование, и пространством, в котором находятся другие типы высказываний, существующие одновременно с этой речью или ей предшествующие. Текст представляет собою нечто большее, нежели тот или иной *корпус;* он является функцией, *связывающей многие высказывания;* эту функцию можно описать, через посредство языка, с помощью категорий, относящихся непосредственно к логике, а

отнюдь не к лингвистике, теории коммуникации или психоанализу. Текст -это не дискурс того или иного субъекта, конституирующегося по отношению к другому субъекту; такой подход, предполагая наличие как *субъекта,* так и *другого* в качестве неких единиц, предшествующих тексту, не выходит за рамки фонетико-коммуникатив-ной цепочки. Не следует также представлять себе текст как не-
98
кую «кальку» с категорий языка, с помощью которого он создается: текст оперирует категориями, неведомыми языку, он вносит в него потенциальную бесконечность[19], которая свойственна ему одному. Отношение текста к языку, в котором он находится, — это отношение *редистрибуции,* иными словами, деструктивно-конструктивное отношение. Чтобы понять, что такое текст, нужно встать на точку зрения, находящуюся *вне* языка как коммуникативной системы, предприняв анализ текстовых отношений *через посредство* этого языка. В качестве *текста* могут быть изучены все так называемые риторические системы — различные виды искусства, литература, бессознательное. Рассмотренные в качестве текстов, они обретают автономию по отношению к фонетической коммуникации, обнаруживая свою трансформирующую продуктивность.

То, что мы называем здесь текстом, близко тому, что советские семиотики называют «вторичной моделирующей системой» или «гиперсемиотическим подходом к миру». Они имеют в виду такие семиотические практики, которые возникают на языковой основе (первичной системой является в данном случае денотативный язык), но получают при этом дополнительную вторичную структуру особого типа. Таким образом, помимо отношений, присущих языковым структурам, эти вторичные моделирующие системы включают в себя более сложные отношения второго ряда. «Из этого с неизбежностью вытекает, что одним из основных вопросов изучения вторичных моделирующих систем является определение их отношения к языковым структурам. При этом необходимо оговорить содержание, которое мы вкладываем в понятие "языковая структура". Бесспорно, что всякая знаковая система (в том числе и вторичная) может рассматриваться как особого рода язык. Для этого следует выделить его простейшие элементы (алфавит системы) и определить правила их сочетания. Отсюда вытекает убеждение, что любая знаковая система в принципе может изучаться лингвистическими методами, а также особая роль современного языкознания как методологической дисциплины. Однако от "лингвистических методов" в этом, широком, смысле следует отличать те научные принципы, которые подсказаны привычкой оперировать естественными языками — особой, частной разновидностью языковых систем. Видимо, на этом пути (на пути такого разграничения. — *Ю. К.)* возможны поиски *своеобразия* вторичных моделирующих систем и *способов* их изучения»[20].

Проблема, таким образом, заключается в том, чтобы «освободиться от тех научных принципов, которые подсказаны привычкой оперировать естественными языками», и, добравшись до их
99
первоосновы, поставить на их место такие исходные «единицы», перенос которых в транслингвистику позволит отличать ее от лингвистики.

В. «Principium reddendae rationis»

Мы видели, что акт, конституирующий знак, является актом *дес-пациализации:* он сводит объем к поверхности, практику — к звуковой цепочке и, вытесняя многомерность, ставит на ее место интенциональность, то есть смысл. Будучи изолирован в качестве «объекта», референт заключается в скобки и предается забвению: для Соссюра знак — это, прежде всего, связка «означающее- означаемое»; и недаром метафорой знака является обычно образ бумажного листа, имеющего две стороны. Даже новейшие теории, более непосредственно опирающиеся на формальную логику и на взгляды Пирса, стремятся при определении знака придать ему линейный характер и заключить в пределы сознания. Так, в одной недавней работе знак определяется как отношение «условной импликации» между элементом Т («текст»; однако поскольку в данном случае это выражение употребляется со значением

«речь» [«parole»], то мы употребляем заглавную букву P) и элементом R («референт»), так что «если P, то R , но обратное не обязательно»[21]. Между тем известно, что импликация — это «отношение члена к тому классу, частью которого он является», это понятие «таково, что»[22]. Отсюда: определить знак как «условную импликацию» — значит представить в качестве «источника» некое уже структурированное сознание и свести к нему все внешнее, заведомо считающееся отчужденным и определяемое как «иное». Импликация предполагает наличие двух определенных структур P и R (последняя с необходимостью структурирована по образцу P), равно как и тип структурной зависимости, которую диктует и в которой главенствует структура P. Таким образом, условная импликация (знак) представляет собой не что иное, как механизм «обеспечения разумом», который, по словам Хайдеггера, «ныне вкрался между мыслящим человеком и его миром, чтобы, на новый манер, стать господином над репрезентирующим мышлением человека». Знак — это аппарат, с помощью которого, в редуцированной форме структурной коннексии, функционирует то, что Лейбниц назвал *principium reddendce rationis.* И действительно, Барт обнаруживает знак там, где по видимости присутствует лишь «чистый разум»: *разум* оказывается для него посредующим звеном в системе смысла. Он одновременно является и смыслом, и его смертью: за счет рефлексии и саморефлексии («зрелище», которое «наделяет значением то, что

100

значения не имеет», S. M., p. 287) любой смысл превращается в «несостоявшийся смысл». Иными словами, рассматривая язык коммуникации как логически сконструированную, нормальную систему, сбалансированную наподобие «автономной сущности с внутренними зависимостями» (то есть как структуру), знаковое мышление (позитивистский рационализм) приписывает подобную структуру явлению, рассматриваемому им как внешний референт; оно его изолирует, придает ему конечный характер, организует по своему образу и подобию, наделяет свойством самотождественности: в результате пространство исчезает, и на его месте возникают две стороны бумажного листа. Эта двусторонняя поверхность знака, по определению, лишена всякой активности; она допускает лишь такие трансформации (разрывы, скачки), которые возвращают назад, к ней самой: она обладает упорядочивающей силой, создающей надежную структуру, но она не способна что-либо ниспровергнуть. Концентрируя в себе самый принцип разума, знак торжествует победу в *структуре,* которая является не чем иным, как вариантом и/или завершающим воплощением «принципа рациональной репрезентации в смысле достоверного исчисления». Барт выделяет основные особенности этой «надежной» структуры речи, управляемой принципом каузальности: это *статичность* (структура «приводит уровни восприятия к неподвижности»), *дидактизм* (наделяя «одежду системой функциональных оппозиций», она выполняет познавательную и информативную функции) и *финитизм* (будучи эмфатической в силу свой дискретности, речь организует описываемую одежду через ряд «выборов» и «ампутаций») (S. M., p. 23-27).

Отношение, делающее возможным эти статические, дидактические и финитизирующие функции речи (знака), есть не что иное, как отношение, структурированное на входе и на выходе (P и R, означающее-означаемое) системы, отношение структурное по своей сути. Принадлежа принципу *reddendae rationis,* оно является лишь его частью и в первую очередь предстает как отношение *каузальное.* Сообщающиеся сосуды знак-структура предполагают только один тип структурной взаимосвязи — каузальность. Каузальность есть не что иное, *как. principium reddendae rationis,* воплощенный в идеологеме знака. Можно сказать, что любое структурное отношение представляет собой отношение каузального типа, более того, что каузальность не существует помимо структуры (неважно, называется ли она таким образом). Каузальность связывает только структуры и функционирует только внутри структур. Будучи структурной взаимозависимостью, она приводит к господству поверхность знака и действует в

101

обоих измерениях этой поверхости. Далее, в пределах уже осмысленной и получившей определение структуры, структурная взаимозависимость, именуемая каузальностью, становится *структурной каузальностью.* Она принимает различные формы, утончается и даже становится диалектической в тех случаях, когда пытается помыслить части через целое («детерминация явлений, принадлежащих той или иной области, с помощью структуры этой области»[23]). Независимо

от того, будет ли она метафорической (сконцентрированной на означаемом, на отсутствии и подобии) или метонимической (сконцентрированной на означающем, на присутствии и смежности), является ли она сравнением или импликацией, во всех случаях ее функция заключается в том, чтобы «уподобить» «иное» «одному» и «неопределенное» — «определенному»; она предполагает наличие той или иной структуры и уже заданную нормативность (заданную область). Поскольку же сам знак представляет собой образование каузального типа (он предполагает сложившуюся «структуру» речи), любая возможная операция в сфере его действия относится к каузальному типу.

С. Анафорическое отношение

Между тем не всякое знаковое отношение с необходимостью является отношением структурным. Определяя основную особенность знакового отношения, Барт называет его *указательным* и *селективным.* Важнейшая функция языка заключается не в том, чтобы включить в речь некую «материальность», которой требует сама эта речь, но в том, чтобы утвердить, заставить возникнуть некую «внеязыковую реальность». «Называть во всех случаях значит вызывать к существованию». Язык «может говорить лишь в том случае, если заставляет возникать те или иные субстанции» (S. M., p. 100). Уловив, таким образом, наличие отношения, которое мы назовем «анафорическим», Барт на деле забывает о нем: он включает это отношение в некую бинарную систему (х / все остальное), изучая оппозиции как в поле селекции, так и в селективной системе, но отнюдь не стремится связать между собой ни эти две области, ни даже три иерархизированные системы, являющиеся предметом его анализа: реальный код, терминологическую систему и риторическую систему. Нас, однако, здесь будет интересовать именно эта проблема.

Понимание знака как идеологемы показывает, что каузальность (мы употребляем это выражение как синоним любой структурной взаимосвязи) есть «малая частичка всемирной связи, но (материалистическое добавление) частичка не субъективной, а

102

объективно реальной связи»[24]. «"Движение отношения каузальности" = на деле: движение материи respective движение истории, улавливаемое, усвояемое в своей внутренней *связи* до той или иной степени широты или глубины...», — пишет далее Ленин. Это означает: каузальность представляет собой отношение, производное от структурированного языка говорящего субъекта («субъективная связь»); она статична и носит редукционистский характер (упускает из виду «широту» и «глубину»); выйти за пределы говорящего субъекта (за пределы субъективизма) — значит выйти за пределы структурной связи и, перехитрив принцип разума, направить его в сторону открытого пространства практики и истории. Иными словами, задача транслингвистической науки заключается в том, чтобы вернуть ее минимальной «единице» (переменной) разрушенное знаком измерение, — измерение, *дополнительное по отношению к языковой структуре,* измерение, преобразующее язык в текст, а коммуникацию — в производство, измерение, которое уничтожает (в пределах минимальной единицы как таковой) отчужденное равенство «речь = не-практика» и обнаруживает, что любая практика является практикой транслингвистической, то есть текстом, обеспечивая связь в открываемой таким образом транстекстовой бесконечности.

Измерение, о котором идет речь, представляет собой семантическую, но не структурную связь; мы будем называть эту связь *анафорической.* Известно, что с точки зрения современного структурного синтаксиса «анафора — это дополнительная семантическая связь, которой не соответствует никакая структурная связь»[25]. Переменную в тексте, являющуюся инструментом анафоры, можно сравнить с *анафорическими словами* в предложении. «В словаре *анафорические слова* выступают вне всякой анафорической связи и поэтому предстают как неполнозначные. Но в предложении они сразу же становятся полнозначными, поскольку, вступив в *анафорическую связь* с другим словом, они заимствуют его значение»[26] . Отнюдь не предполагая каузальной зависимости (а стало быть, и идеи чего-то «вторичного», так или иначе представляющего некую данную сущность), слово *анафора* этимологически означает движение *сквозь* какое-нибудь пространство: *анафора* по-гречески значит «возникновение», «воздвижение», «подъем», «восхождение из глубины или возвращение вспять»; *anaphorikos* = относящийся к; префикс *ana,* требующий родительного, дательного или винительного падежа, означает «движение *к, на* или *сквозь* что-то»; он также употребляется для обозначения *длящегося настоящего* в памяти или на словах; для Гомера и других поэтов наречие *ana* означает «протяжение по какому-либо пространству, повсюду и насквозь».

103

Восстанавливая эту этимологию, следует подчеркнуть не только важность самого анафорического

отношения, но и те особенности, которые отличают его от статического, дидактического и финитизирующего отношения, свойственного знаку. Транслингвистическое пространство строится на основе анафоры: представляя собой дополнительную семантическую связь, анафора помещает язык в текст, а текст — в социальное пространство, которое, включаясь в анафорическое отношение, в свою очередь оказывается текстом. Мы можем сказать теперь, что текст представляет собой такой механизм, в котором семантические «единицы», образующие языковую цепочку (слова, выражения, фразы, абзацы), вступают — при посредстве структурированной речевой поверхности — в отношение с бесконечной транслингвистической практикой и тем самым приобретают объемность. Эти единицы *также* могут быть прочитаны как линейная последовательность языковых категорий, однако в действительности они отсылают к текстам, внеположным наличному тексту, и получают значение лишь в качестве «штепсельных соединений» с этим текстом-внеполож-ным-наличному-тексту.

Анафора *проходит сквозь* зоны, чужеродные явленной или воспроизведенной языковой поверхности, и их *помечает.* Она связывает язык (то, что высказано) со всеми областями, которые языку внеположны, но которые можно помыслить лишь с его помощью (то, что не высказано). Анафора не структурирована, а значит, не может быть выговорена; она молчалива, безгласна, более того, она не поддается записи, если понимать под записью зримое очертание всего, что может быть описано. Она никак не прочерчена (любое очертание заведомо структурировано), она есть не что иное, как *скачок* от готового очертания по направлению *к, на* или *сквозь* что-то. Анафора носит супрасегментный характер: она подобна некоей пустоте, связывающей указательное местоимение с предметом, к которому оно отсылает, вводное предложение — с полнозначной фразой, в которую оно включено, а язык - со всем тем, что осуществляется с его помощью вне рамок наличной коммуникации. Она родственна не столько *phone,* сколько *жесту,* с помощью записи она указывает на все, что не *написано,* но зато *вписано* в жестовую практику, указывает на все, что восполняет написанное, на все, что молчаливо присутствует, вызывается на поверхность писаного текста с помощью текстовой переменной. Семантическая «единица» текста, понятая как переменная величина, носит, таким образом, анафорический характер: она представляет собой не что иное, как спорадическую фиксацию в речи всей области производства текста-субъекта, не отчужденного от собственной практики; эта область целиком включена в писаный

текст, подобно тому, как вводное предложение, цитата или указательное местоимение включены в структурированное высказывание. С помощью анафоры переменная вызывает к существованию (в писаном тексте) отсутствующие тексты (политику, экономику, мифы). Анафора изгоняет всякое отсутствие, она стягивает пространство и время в зоне всего, что не записано, в той зияющей пустоте, которая соединяет две записи. Поэтический язык, любой текст цитатного характера, сновидение, иероглифическое письмо анафоричны по своему строению и не могут быть сведены к знаку[27].

Анафора не взрывает структуру: нуждаясь в ней, она лишь восполняет ее; она дополняет структурную каузальность и, постоянно пребывая в области, где правит *principium reddendae rationis,* распространяет свое действие на все неструктурированные или пока что не поддающиеся структурации явления.

Тем не менее перед лицом анафоры гармоничная соразмерность структуры разоблачается как научная фикция, а диахрония (вместе с пространством) вновь возвращаются в пределы синхронии высказанного и написанного.

D. Недизъюнктивное отрицание

«Принцип любой систематической оппозиции связан с природой знака: знак это различие» (S. M., p. 169). Различие же — это синоним *репрезентамена,* который, прежде всего, есть подобие: таково недизъюнктивное отрицание, сконцентрированное в знаке и, по всей видимости, лежащее в основе любых символических и структурных операций. *Основополагающий акт, связывающий знаковую единицу с обозначаемым объектом, является актом уподобления поверх различия*[2]*. Пирс уточняет, что *репрезентамен* устанавливает отношения «сходства» (в случае «иконических знаков»), «ассоциацию по смежности» (индекс) или «ассоциацию общих идей» (символ). Репрезентирующая операция, лежащая в основе знака, предполагает два момента: 1) я полагаю некую сущность А и некую сущность В и говорю, что А отличается от В; 2) я сохраняю в уме все, чем А походит на В. Первым актом, определяющим отношение P/R (речь-референт), является акт дифференциации, установление различия по отношению к «одному» (к говорящему субъекту). R

есть то, что *не есть* Р, однако это «отрицание», которого требует знак, не является *реверсивным* и, тем более, не предполагает неконъюнктивного отношения между обоими членами (— / —). Речь, скорее, идет о такой дизъюнкции, которая организует референтивный ряд как *особый* ряд, сдвинутый в сторону от звуковой цепочки; P/R предстает как *абсолютная* оппозиция двух
105
соперничающих классов, могущих слиться в некоем единстве, но ни в коем случае не альтернирующих, не связанных общим для них, нерасторжимым ритмом. Для того чтобы говорящий субъект смог присвоить себе эту неальтернирующую дизъюнкцию, она должна стать частью другой, негативной функции — недизъюнкции. Вот почему, далее (причем на этот раз мы не превращаем синхроническую операцию в диахроническую), знак свидетельствует о взаимной *согласованности* обоих членов, образованных упомянутым сдвигом. Таким образом, отношение, устанавливаемое знаком, есть не что иное, как *согласованность сдвигов, тождество различий.* Сдвиг никуда не исчезает, но он как бы перекрывается актом «уподобляемости». Иными словами, операция, осуществляемая знаком, представляя собой двойное отрицание, оказывается *недизъюнкцией* — v - [29]. Барт, как кажется, обнаруживает ее на уровне повествования и называет «игровым равновесием»: «В самом деле, повествование позволяет реализовать структуру, которую оно берет за образец, и в то же время ускользнуть от нее» (S. M., p. 250) (речь, разумеется, идет о структуре знака).

Знак гасит различие с тем, чтобы обрести *тождество по ту сторону* сдвига, создав отображение или подобие. В топологическом пространстве знака Иное признается в качестве такового лишь постольку, поскольку оно *отрицается* через свое сопоставление с Тождественным; Иное существует лишь за счет сходства (согласованности): в такого рода подходе нетрудно увидеть *априори* всей фонетической коммуникации «в целом». В пределах знака *сдвиг* и *иное* оказываются псевдосдвигом и псевдоиным. На поверхности знака различие не является дизъюнкцией; его требует «тождественное», которое в нем отражается; различие является его зеркалом[30]. Будучи *двураздельностъю,* лишенной дополняющего ее члена, то есть бесконечности, *репрезентамен* представляет собой амбивалентность, *двоицу.* Символический бинаризм является выражением репрезентативной «двоицы». Поскольку же смысл также является своего рода риторикой, невозможно свести систему смысла (моды) к установлению бинарных оппозиций, релевантных на уровне речи; в той мере, в какой знаковые единицы являются единицами риторики, они в конце концов приводят к ликвидации бинаризма, и Барт уже предвидит возможность заменить его некоей серийной парадигмой. Тем не менее недизъюнктив-ность проявляется также и на риторическом уровне, поскольку риторика одновременно является и знаком, и его *иным,* и речью, и письмом. Риторика венчает пирамиду смысла, наделяя знак определенным содержанием; одним и тем же движением она направляет описание в сторону письма, а *репрезентамен* - в сторону практики, и в той мере, в какой ей удается самоэксплицирова-
106
ние (самоотрицание), она перестает быть риторикой (оправданием знака) и обретает черты текста.

Вернемся, однако, к особенностям, характеризующим недизъ-юнктивность знака. Начальная неальтернирующая оппозиция, которая отодвигает говорящего субъекта в сторону от его собственной практики, оказывается псевдооппозицией: она является таковой уже в зародыше, поскольку не включает в себя своей собственной оппозиции, а именно солидарности соперничающих классов, то есть бесконечности, дополняющей двураздельность[31].

Без этого связующего акта, являющегося актом дизъюнктивного и альтернирующего отрицания (и, стало быть, принадлежащего *материалистической диалектике),* доводящего различие элементов до состояния радикальной дизъюнкции, в свою очередь претерпевающей уничтожение и, за счет альтернирующего ритма, включающейся в некую пустую тотальность[32], — без этого акта отрицание остается неполным и незавершенным. Устанавливая оппозицию двух элементов, но при этом не уничтожая оппозитив-ные элементы, оно *раздваивает* движение *диалектического отрицания* на два момента: 1) дизъюнкция; 2) недизъюнкция.

Это раздвоение, в первую очередь, позволяет ввести понятие *времени.* Темпорализация растягивает акт отрицания во времени, она вкрадывается между двумя четко разделенными, изолированными друг от друга тактами (противостояние-примирение). Можно представить себе и иной тип отрицания — радикальное отрицание: замкнутое в совокупном множестве противоположностей, такое отрицание имеет возможность обойтись без временной протяженности (длительности), ставя на ее место пустоту (пространство), создаваемую ритмическим чередованием разделенных между собою противоположностей.

Раздвоение диалектического отрицания предполагает медиацию, финальность теологического типа, то есть *смысл.* Это имеет место постольку, поскольку начальной фазой становится дизъюнкция, тогда как недизъюнкция обоих элементов в Одном, возникающая на втором этапе, предстает как синтез, в котором оппозиция «предается забвению» (и тем самым перекликается с оппозицией, не «предполагавшей» синтеза). В обществе, где господствует знак, мода, которую Барт изучает как некий смысл и которая является медиатором между двумя чуждыми друг другу сознаниями (S. M., p. 9), присваивает себе статус божества. «Чтобы родиться на свет, смысл использует определенную возможность, заложенную в самой субстанции; его, стало быть, можно определить как овладение некоей неустойчивой ситуацией» (S. M., p. 185). Это следует понимать так: смысл есть симулякр, «различающееся сходство», амбивалентная соотнесенность кода и того, что Барт
107
называет «субстанцией». Смысл как двоица появляется на уровне синтагматических отношений, которые Барт определяет как «такую сферу в общей системе Моды, через которую мир вступает в область смысла, потому что возможность появления смысла, с помощью посредующего звена, создает именно реальность» (S. M., p. 183). Коль скоро эта «реальность» и изначально, и *a posteriori* может быть сведена к речи, то смысл возникает в рамках недизъюнкции и, под ее воздействием, сосредоточивается на уровне означающего: «Именно здесь происходит трудное, терпеливое рождение значения» (S. M. p. 95). Происходит нейтрализация как означаемого («не исключена ни одна из возможных ассоциаций»), так и означающего: смысл возникает и исчезает в качестве означающего и замещает код симультанной деструктивной инскрип-цией. На этом пути можно проследить действие неспешной и упорной работы недизъюнкции, лежащей в основе знака. Она интериоризируется и эксплицируется: означающее пребывает в процессе самоозначивания, а с другой стороны, нетрудно заметить, что для многих означающих существует целый набор риторических означаемых. Знак порождает свою собственную риторическую систему, некое символическое дополнение, возвращающее линейному смыслу его «реальное» измерение. Отбрасывая всякую мотивацию, риторическое означаемое признает лишь один аргумент — когерентность, связность; последняя, хотя и носит неидеологический и неэтический характер, тем не менее позволяет разглядеть (сквозь покров собственного структурирования и недизъюнктивного функционирования) идеологию коммуникативной речи.
Если смысл возникает затем, чтобы обозначить замкнутый характер системы, организованной по принципу неальтернирующей дизъюнкции, то очевидно, что эта замкнутость уже присутствует в самом начале процесса дифференциации, открываемого знаком. Страх смерти, затаившийся в недрах жизни, боязнь пустоты, скрывающаяся в самом сердце полноты (смысла), — вот что тяготеет над символическим мышлением, не знающим дизъюнктивно-альтернирующего отрицания. Идеологема недизъюнкции — это идеологема продолженности, непрерывности, присвоения с помощью объяснения, но отнюдь не идеологема разрыва, размыкания. Вместе с тем подчеркнем: если можно помыслить иной тип отрицания — отрицание диалектическое, дизъюнктивное и альтернирующее, члены которого радикально отличаются друг от друга *и в то же время* друг другу подобны, то этот тип диалектического отрицания, функционирующий в рамках явления, называемого нами *текстом,* можно представить себе лишь в сопоставлении с другим типом отрицания — символическим недизъюнктивным отрицанием. Они связаны с двумя типами семи-
108
отической практики, которые можно понять лишь в их коррелятивной соотнесенности. Любопытно отметить, что если в известную эпоху диалектическое (текстовое) отрицание могло получить признание лишь в том случае, если оно опиралось на отрицание недизъюнктивное (символическое) и, сливаясь с ним, тем самым доходило до саморазрушения (напомним, в качестве примера, о реалистической и сюрреалистической литературе, которая не только строится как *репрезентамен,* но и ищет опоры в науке, зачастую опережая ее), то ныне, похоже, начинается новая эпоха: символическое отрицание стремится интергрировать, включить в себя отрицание диалектическое (я имею здесь в виду усилия науки, направленные на уяснение законов письма). Неустранимость этих двух типов отрицания свидетельствует о несовместимости обеих семиотических практик: взаимно дополняя друг друга, они находятся в отношении дизъюнкции.

Именно в раздвоении диалектического отрицания коренится всякий мимесис. Недизъюнктивное отрицание — это закон *рассказывания:* любое повествование создается с помощью таких категорий, как время и финальность, рассказываемая история и ее смысл; оно нуждается в них и ими питается. Риторика вторгается на этот участок и делает своим предметом ту теологию, которую вырабатывает знак как недизъюнкция. Знак вызывает к жизни риторику как некое символическое дополнение, способное вернуть ему утраченную целостность (пространство, работу).

Оторванный от реальности, знак (недизъюнктивный) создает для себя, с помощью риторики, *ложную реальность.* Риторика эксплицирует порядок знака как разумный порядок: она является такой рационализацией, которая представляет символическую нормативность в качестве функциональности. Барт рассматривает риторику как аналог невротического процесса («вторичная выгода»), а это равносильно утверждению, что невротический процесс неотъемлем от системы знака (смысла и риторики). Будучи вызвана к жизни знаком и надстраиваясь над ним, риторика завершает структурирование смысла, который в результате одновременно приобретает и структурный, и событийный характер. Мы видели, каким образом система знака в конце концов смещает значение с уровня означаемого на уровень означающего, приводит к диспропорции между бедным означаемым и богатым означающим, которое есть не что иное, как рефлексивность: «Одежда означает сама себя», — констатирует Барт, .называя этот феномен «смысловым обманом» (S. M., p. 286). Обнаруживается, что система знака «лишена содержания, но не смысла» (S. M., p. 287). Смысл, хотя и «обманутый», никуда не исчезает, потому что система знака порождает риторику, призванную воспрепятствовать

его истощению. Риторика носит классифицирующий и рефлексивный характер; она, стало быть, представляет собой систему (знака), над которой властвует разум, однако ее деятельность антисистематична по своей сути: она удерживает смысл, но ни в коем случае его не фиксирует; она подражает реальности (тексту), внедряя ее в норму (речь).

Барт, таким образом, раскрывает скрытую работу символического механизма, в котором нетрудно разглядеть идеологему «трагического» сознания западного человека. Находясь в плену у однородной синхронии собственной речи, он, подобно знаку, сам к себе обращается (сам о себе размышляет) и сам себе задает смысл, который, будучи смыслом фонетической коммуникации, всегда *стремится к слиянию* с *Другим* (со своим различающимся подобием). Это стремление-к-слиянию превосходно конкретизируется с помощью таких понятий, как *знак (symballeiri)* и *репрезентамен.* А осуществляет это стремление риторика, от которой знак требует, чтобы она наполнила его «миром» («содержанием»): *«Содержание* моды существует лишь на риторическом уровне» (S. M., p. 284). Именно потому, что, на линии знака, риторика находится дальше всего от «реальности», она делает возможной *речь* об этой реальности: *«Говорить* о реальности можно лишь отстранившись от нее» (S. M., p. 284). Не только научный дискурс, но и дискурс «искусств», каждый по-своему, связан с этой риторикой знака. Однако—в соответствии с диалектически необходимым поворотом, — заполнившись «миром», «любая знаковая система оказывается чреватой перенасыщением, перерождением и порчей» (S. M., p. 289). Будучи однажды «понят», а значит, описан (проговорен, высказан) как риторический, смысл распадается; механизм, производящий смысл, останавливается, а затем вновь начинает работать по той же программе.

Возобновляется тот же самый процесс высказывания смысла, хотя и тесно соприкасающийся, но все же отделенный непреодолимой преградой от процесса производства — производства текста, который самоуничтожается в акте диалектического отрицания и, питаясь системой смысла, вовлекая ее в свое собственное пространство, отрицает не только эту систему, но и самого себя, поскольку не приемлет никакого иного «смысла», кроме отрицания.

Представляется, что, выставив напоказ как механизм смысла, так и причины его порчи, семиотика выходит на два боковых пути, которые кое-кто вправе посчитать императивными[33]. С одной стороны, дело идет о том, чтобы преобразовать поверхность языка (речи) в текстовое дизъюнктивно-альтернирующее пространство. С другой стороны, опираясь на принципы, лежащие

как в основе этой работы, так и в основе неевропейских гиперсемиотических практик (Индия, Китай), — трансформировать сам *дискурс* науки (обмена). Это было бы равносильно «транслингвистическому» присоединению к той трансформирующей деятельности, которая разворачивается в настоящий момент.

Примечания

[1] *Barthes R.* Systeme de la mode. P.: Seuil, 1967 (в дальнейшем - S. M).
[2] *Ельмслев Л.* Можно ли считать, что значения слов образуют структуру? // Новое в лингвистике. Вып П. М.: ИЛ, 1962. С. 122.
[3] Архив Маркса и Энгельса. Т. IV / Под ред. В. Адоратского. М.: Партиздат ЦК ВКП (б), 1935. С. 61.
[4] Понятие «коммерческий текст» в терминологии Барта предполагает амбивалентность: такой текст представляет собой описание (следовательно, он фонетичен) и в то же время - преодоление фонетизма (письмо).
[5] *Линцбах Я.* Принципы философского языка. Опыт точного языкознания. Петроград, 1916.
[6] *Sextus Empiricus.* Adversus Mathematicos, VIII, II, 12; см.: *Kneale W.* and *Kneale M.* The Development of Logic. L., 1962. P. 113.
[7] «Video Catonem ambulantem, Hoc sensus ostendit, animus credit. Corpus est quod video, cui et oculos intendi et animum. Dico deinde: «Cato ambulat». «Non corpus, inquit, est quod nunc loquor sed enuntiativum quiddam de corpore, quod alii effatum vocant, alii enuntiatum, alii dictum». (Epistulae, 117, 13).
[8] *Peirce Ch. S.* Logic as Serniotic: the Theory of Signs // Philosophical Writing of Peirce, Dover, Publications inc., N.Y., 1955. P. 99.
[9] Ibid.
[10] *Соссюр Ф. де.* Труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1977. С. 47.
[11] Там же. С. 51.
[12] Там же. С. 53.
[13] *Peirce Ch. S.* Op. cit. P. 113.
[14] Ibid. P. 100.
[15] *Соссюр Ф. де.* Указ. соч. С. 103. Напротив, обращаясь к «поэтическому» тексту, Соссюр, похоже, обнаруживает иную темпоральность, предполагающую перму-тацию, многомерность, пространственность (См.: «Анаграммы», частично опубликованные Ж. Старобинским в ж. «Mercure de France», 1964, февраль). См. также: « Tel Quel». № 37.
[16] «Под практикой как таковой мы будем понимать любой процесс *трансформации* определенного, заранее данного первичного материала в определенный *продукт* — трансформации, осуществляемой с помощью определенной человеческой работы и использующей определенные средства ("производства")» *(Althusser L.* Pour Marx, P.: Maspero, 1965. P. 167).
[17] Вне рамок официального преподавания, во мраке «внесоциальности» Фердинанд де Соссюр попытался заново ввести текстовую диалектику в свои размышления о языке. Из его «Анаграмм» ясно видно, насколько он был озабочен вопросом о целостности текста, в котором возникают звуковые соответствия, а знак как бы стирается перед лицом матричной модели писаного текста. [18]Понятие «текст» с научной строгостью определено и разработано во всей своей скриптуральной сложности Филиппом Соллерсом в работе «Наука Лотреамо-на», входящей в его сборник «Logiques», 1968 (рус. перев.: *Соллерс Ф.* Наука Лот-
111
реамона // *Лотреамон.* Песни Мальдорора. Стихотворения. Лотреамон после Лотреамона / Составление, общая редакция и вступительная статья Г. К. Коси-кова. М.: Ad Marginem, 1998. С. 472-546. - *Прим. пер.*). [19]См. статью «К семиологии параграмм» в настоящем сборнике.
[20] Труды по знаковым системам, 2. Тарту: Изд-во ТГУ, 1965. С. 6. Мы предпочитаем понятию «система» понятие «практика», поскольку оно: 1) приложимо к несистематическим семиотическим комплексам; 2) указывает на включенность семиотических комплексов в социальную деятельность постольку, поскольку она представляет собой процесс трансформации.
[21] Мы здесь имеем в виду сообщение Л. Завадовского на Международной семиотической конференции в Польше. См.: Научно-техническая информация. М., 1967. С. 2.
[22] См. работу Б. Рассела «Principia Mathematica» (1903).
[23] *AlthusserL.* Lire le Capital II. P.: Maspero. 1965. P. 166.
[24] *Ленин В.И.* Философские тетради // *Ленин В.И.* Сочинения. Т. 38. М.: Госпо-литиздат, 1958, с. 150.
[25] *Теньер Л.* Основы структурного синтаксиса. М.: Прогресс, 1988. С. 98.
[26] Там же. С. 99. В качестве примера анафорического отношения можно назвать такие синтаксические анафоры, как указательные и притяжательные местоимения, вводные предложения и т.п.
[27] Ниже, в статье «Жест: практика или коммуникация?» мы более подробно говорим об отношении анафоры к жесту и языку.
[28] Маркс обнаруживает эту важнейшую для общества, основанного на обмене, функцию, изучая статус товара, и называет ее *эквивалентностью'.* «Мы видели, что когда какой-либо товар *А* (холст) выражает свою стоимость в потребительной стоимости отличного от него товара *В* (сюртуке), он в то же время придает этому последнему своеобразную форму стоимости, форму эквивалента. Товар холст обнаруживает свое собственное стоимостное бытие тем, что сюртук, не принимая никакой формы стоимости, отличной от его телесной формы, приравнивается к холсту. Таким образом, холст фактически выражает свое стоимостное бытие тем, что сюртук может непосредственно обмениваться на него. Эквивалентная форма какого-либо товара есть поэтому форма его непосредственной обмениваемое™ на другой товар» *(Маркс К.* Капитал, I. III). Именно *эквивалентность,* вопреки

различию, служит *выражению* того или иного *смысла,* например, *стоимости* и наоборот.
[29] Гегелевское отрицание тезис-антитезис-синтез на деле воспроизводит движение недизъюнктивного символического отрицания: референт-знак-смысл (концепт).
[30] «В некоторых отношениях человек напоминает товар. Так как он родится без зеркала в руках и не фихтеанским философом: "Я есмь я", то человек сначала смотрится, как в зеркало, в другого человека. Лишь отнесясь к человеку Павлу как к себе подобному, человек Петр начинает относиться к самому себе как к человеку. Вместе с тем и Павел как таковой, во всей его павловской телесности, становится для него формой проявления рода "человек"», — пишет Маркс (Капитал, I, III), и мы можем усмотреть в этой констатации ту же самую идеологе-му, которая лежит в основе знака, товара, равно как и всех прочих отношений в обществе, основанном на обмене.
[31] Таков, по всей видимости, смысл отрицания в древней китайской космогонии, которой, разумеется, было неведомо наше понятие знака. См.: *Granet M.* La pensee chinoise. P.: Albin Michel, 1934. P. 115; *Granet M.* Sur le signe et 1'objet // Deux sophistes chinois. Bibl. de 1'Institut des Hautes Etudes chinoises. Vol. VIII. P: P.U.F., 1953.
112
[32] Диалектическая логика буддизма и даосизма дает пример такого отрицания с помощью «Теории двойной истины»: каждая сторона этой истины может быть выражена посредством тетралеммы
A = B + (- B) + [B + (- B)] + {-[B + (- B)]} = O;
поскольку же вторая сторона противоположна первой, они взаимно нейтрализуют друг друга. См.: *Needham J.* Science and Civilisation in China. V. II, Cambridge, 1956. P. 424.
[33] Что касается критики метафизических предпосылок системы знака и производства новых концептов, способных приобщить мысль к науке о письме, мы отсылаем к таким важнейшим работам Жака Деррида, как «Письмо и Различие» («L'Ecriture et la Difference». P.: Seuil, 1967), «О грамматологии» (De la grammatologie. P.: Ed. de Minuit, 1967), «Голос и Феномен» (La Voix et le Phenomene. P.: P.U.F., 1967).
1967

Жест: практика или коммуникация?

Если ты недоступен для нашего языка и не внемлешь нашим доводам, тогда говори нам своими варварскими жестами, без голоса.
Эсхил. Агамемнон.
Используя жест, он остается в границах вида, а значит, мира феноменов, но посредством звука он разлагает мир феноменов в его первичной целостности... ...обычно всякому жесту соответствует некий параллельный звук; язык образуется посредством теснейшего и обыкновеннейшего единения особого рода символической мимики и звука.
Ницше. Дионисийская концепция мира. (Лето 1870 г.).
Наряду с культурой слов ведь есть и культура жестов. В мире существуют и другие языки, помимо нашего западного языка, который предпочитает обнажать и иссушать идеи, и тогда идеи предстают перед нами в своей инертности, не способные попутно привести в движение всю систему естественных аналогий, как это бывает в восточных языках.
Арто. Письма о языке, I. (15 сентября 1931 г.).

1. От знака к анафоре

Приведенные размышления мы решили использовать в качестве эпиграфа не только для того, чтобы подчеркнуть постоянный интерес «антинормативной» мысли к жестовости — интерес, особенно обострившийся после эпистемологического перелома, произошедшего в XIX—XX вв., когда, обратившись к Марксу, Ницше и Фрейду и особого рода текстам, именуемым поэтическими (Лот-реамон, Малларме, Руссель), эта мысль попыталась выпутаться из сетей «логоцентрической» рациональности (с её «субъектом», дискурсом, коммуникацией). Мы поступили так скорее для того, чтобы показать некоторую *противоречивость* (этих высказываний), вернее, (их) *взаимодополнительность,* которую вынуждена учитывать современная лингвистика на пороге своего обновления.
В самом деле, когда наша культура пытается постичь самое себя в своих собственных основаниях — в слове, в понятии, в речи, *одновременно* она стремится оторваться от этих основ и встать на иную точку зрения, внеположную ее собственной системе. В этом движении современной мысли, обращенной на семиотические системы, обнаруживаются две тенденции. С одной стороны, лите-
114
ратура, философия и наука (в том числе в их наименее платонических проявлениях, о чем свидетельствуют цитаты из Эсхила и Ницше), исходя из принципов греческой философии, в которой *звук* рассматривается в качестве пособника *идеи,* а следовательно, в качестве главнейшего средства мыслительной деятельности, отстаивают примат словесного дискурса, рассматриваемого как *голосовой* инструмент выражения «мира феноменов», «волеизъявления» или «идеи» (смысла). В очерченной таким образом области *значения* и коммуникации не находится места понятию семиотической *практики,* а потому любая *жестовостъ* представляется как нечто механическое, дополнительное к говорению, как иллюстрация-удвоение устной речи, следовательно, она мыслится скорее как визуализация, а не действие,

как «побочная репрезентация» (Ницше), а не процесс. Маркс не принял этой фундаментальной предпосылки западной мысли, суть которой заключается в том, чтобы сводить любую практическую деятельность (жестовость в том числе) к (зрительной, слуховой) репрезентации. Процесс, предстающий в виде коммуникации (системы обмена), он исследует как *производство* (труд = обмен продуктами труда), причем капиталистическую систему он анализирует как некий «механизм», используя понятие Darstellung «представление, репрезентация», иными словами, понятие самоорганизующийся инсценировки, которую нужно воспринимать не как зрелище, а как безличную, пермутирующую жестовость, лишенную автора (субъекта), а стало быть, и зрителя (адресата, получателя) и актеров, ибо каждый является своим собственным «актантом» и уничтожает себя как такового, будучи одновременно собственной сценой и собственным жестом[1]. Таким образом, переживая ключевой момент развития западной мысли, утверждающей себя через свое собственное оспаривание, мы наблюдаем попытку *выйти* за пределы сферы значения (субъекта, репрезентации, дискурса, смысла), с тем чтобы на ее место поставить ее *иное:* производство, рассматриваемое как жест и, стало быть, как нетелеологическая деятельность, поскольку оно ведет к уничтожению «вербализма» (этим термином мы обозначаем фиксацию того или иного смысла/той или иной структуры в качестве замкнутого культурного пространства нашей цивилизации). Однако семиотика до сих пор не извлекла из марксистского подхода всех тех выводов, которые позволили бы осуществить ее перестройку.
С другой стороны, все более утверждается тенденция привлекать к рассмотрению *иные,* по сравнению со словесными языками, типы семиотической практики; одновременно растет интерес к изучению неевропейских цивилизаций, несводимых к нашим культурным схемам[2], к семиотической практике животных, «чаще
115
всего носящей аналогический характер», в то время как в случае человеческой речи часть коммуникации осуществляется на основе принципа бинарности[3], а также к незвуковым разновидностям семиотической практики (письмо, графика, поведение, этикет). Многие исследователи, занимающиеся изучением различных аспектов жестовости, были вынуждены констатировать несводимость жеста к устной речи и попытались представить это его качество в формализованном виде. «Мимическая речь — это не просто речь, это еще и действие и причастность к действию и даже к вещам», — пишет известный специалист по жестовости Пьер Оле-рон, который доказал, что грамматические, синтаксические и логические категории неприменимы к жестовости, ибо они основаны на жестких подразделениях[4]. В современных исследованиях, наряду с признанием необходимости использовать лингвистические модели на начальном этапе изучения подобных видов семиотической практики, наблюдается стремление избавиться от базовых схем лингвистики, построить новые модели на основе анализа нового корпуса данных и в конечном счете расширить возможности тех же лингвистических методов анализа (а значит, пересмотреть само понятие человеческой речи, понимаемой уже не как процесс коммуникации, а как процесс производства).
По нашему мнению, именно в этом аспекте может представить интерес исследование жестовости. Ее анализ полезен с философской и методологической точек зрения и имеет первостепенное значение для построения общей теории семиотики, поскольку он позволяет прорвать в двух важнейших точках ту сеть понятий, которая была разработана в современной лингвистике на основе корпуса языковых данных и навязана семиотике; нередко эту понятийную сеть считают одним из неустранимых пороков структурализма[5].
1. Жестовость в гораздо большей степени, чем (фонетический) дискурс или (визуальный) образ, поддается анализу как деятельность в смысле *затраты сил,* производства, которое предшествует возникновению продукта, а следовательно, предшествует *репрезентации* как феномену значения, присутствующему в коммуникативном кругообороте; отсюда появляется возможность изучать жестовость не как репрезентацию, которая есть «побудительная причина действия, но никоим образом не затрагивает его природу» (Ницше), а как деятельность, предшествующую репрезентированному и

репрезентируемому сообщению. Разумеется, жест передает некое сообщение в рамках данной группы людей, и лишь в этом смысле его можно назвать «речью»; однако жест есть не столько готовое, наличное сообщение, сколько процесс его *выработки* (процесс, который он сам же и позволяет проследить); жест есть *работа,* предшествующая созданию знака (смысла) в ходе
116
коммуникации. Исходя из этого, то есть принимая во внимание *практический* характер жестовости, можно считать, что задача семиотики жеста заключается в том, чтобы проникнуть сквозь структуры кода-сообщения-коммуникации и прийти к такому способу мышления, последствия которого сейчас трудно представить.

2. Жестовость, чрезвычайно скудно представленная в нашей цивилизации слова, отличается богатством форм в культурах, находящихся вне плотных границ греко-иудейско-христианского мира[6]. Анализ жестовости с привлечением моделей, позаимствованных у тех самых цивилизаций, где она широко распространена, позволит нам по-иному осмыслить нашу собственную культуру. Поэтому, чтобы «выйти за пределы слова», необходимо тесное сотрудничество антропологов, историков культуры, философов, писателей и семиологов.

Наметив общую перспективу исследований, в данной работе мы остановимся на двоякого рода радикальном изменении, которое привносится в рефлексию по поводу семиотических систем при осмыслении жестовости как *практики.* Мы имеем в виду, во-первых, определение основной *функции* жеста (заметьте, мы не говорим об основной его «единице»), во-вторых, различение понятий *практика — продуктивность/коммуникация — значение.*

Для этого мы позаимствуем ряд примеров из антропологии, но не в качестве вещественных доказательств, а как материал для размышления. Насколько нам известно, в антропологии анализ семиотических систем так называемых «первобытных» племен всегда исходит из хорошо известного (платоновского) философского принципа, согласно которому семиотическая практика представляет собой выражение идеи или понятия, предшествующих их знаковой манифестации. Современное языкознание, руководствуясь тем же принципом (мы имеем в виду разложение языкового знака на означающее и означаемое), не замедлила ввести такое представление в рамки теории информации. Однако, как нам кажется, данные, приводимые антропологами (имеются в виду «примитивные» объяснения, даваемые информантами по поводу функционирования семиотических систем), могут быть истолкованы в соответствии с иными принципами. Ограничимся несколькими примерами: «Вещи были *обозначены* и названы *молча,* до того, как они начали существовать, и они были вызваны к существованию с помощью их имени и их знака» (курсив наш. — *Ю. К).* «Когда (вещи) были расположены и *обозначены* потенциально, другой элемент отделился от gla и осел на них, чтобы их *познать:* то была ступня человека (или «крупица ступни») как символ человеческого сознания»[7]. Ср. также: «Согласно теории речи, бытующей у до-
117
гонов, произнесение точного имени существа или предмета равноценно символическому *указыванию* на него...»[8] (курсив наш. — *Ю. К.).* Тот же автор, говоря о символическом значении шпильки для волос у догонов как о «свидетельстве сотворения мира Ам-мой», объясняет его «ассоциацией этого предмета по форме с вытянутым пальцем» и толкует его как *«указательный палец,* вытянутый, чтобы что-то *показать»;* отсюда и «палец Аммы, который творит мир, *показывая* на него»[9] (курсив наш. — *Ю. К.).* С другой стороны, в некоторых исследованиях по нефонетическим (письменным) семиотическим системам настоятельно подчеркивается взаимодополнительность двух принципов семиотизации: *репрезентации* и *указания.* Так, хорошо известны шесть принципов древнекитайского письма *лишу* (403—247 гг. до Р.Х.): 1) изобразительное *представление предметов;* 2) *указание на действие;* 3) сочетание идей; 4) сочетание изобразительных и

фонетических элементов; 5) смещение смысла; 6) заимствование; сюда же относится деление китайских иероглифов на *вэнъ* (иероглифы, стремящиеся к *изобразительности)* и *цзен* (сложные иероглифы с тенденцией к *указателъностй)*[10].

Во всех приведенных рассуждениях предполагается, что семиотическая система предшествует «расчлененной действительности» в синхронном плане; однако вызывает удивление тот факт, что, вопреки объяснениям этнологов, речь идет не о предшествовании понятия звуку голоса (означаемое — означающее), а о предшествовании жеста как *показа, обозначения, указания на действие* по отношению к «сознанию», к идее. До всякого знака (мы имеем в виду предшествование в пространстве, а не во времени) и до всякой проблематики *значения*[11] (а стало быть, и знаковых структур), возникла мысль о практике *обозначения, о жесте,* который указует не для того, чтобы что-то означать, а для того, чтобы *включить* в единое пространство (без проведения дихотомии между мыслью и словом, означаемым и означающим), можно даже сказать, в один и тот же *семиотический текст,* «субъект», «объект» и практику. При таком подходе «субъект», «объект» и практика не могут мыслиться сами по себе, как независимые сущности; они становятся элементами *пустого отношения* (жест = указание) *указательного,* а не знакового типа, которое приобретает значение лишь «после», на этапе (фонетического) слова и образуемых им структур.

Известно, что современное языкознание сложилось как наука на основе исследований в области фонологии и семантики; теперь, надо полагать, настало время, когда, опираясь на фонологические и семантические модели, то есть на *структуру,* следует попытаться приблизиться к пониманию того, что структурой не яв-

ляется, что не сводимо к ней или полностью ей чуждо. Разумеется, проникнуть в эту *иную* область, отличную от фонетико-семан-тической структуры, возможно лишь через саму структуру. По этой причине *базовую функцию* (указательную, реляционную, пустую) семиотического текста в целом мы будем называть *анафорой,* имея в виду как значение этого термина в структурном синтаксисе[12], так и его этимологию. *Анафорическая,* а значит, реляционная функция — функция трансгрессии по отношению к вербальной структуре, через которую мы эту функцию по необходимости изучаем, имеет в качестве коннотации *раскрывание, распространение* (знаковой системы, «последующей» по отношению к анафорической функции, однако именно эта система и позволяет нам размышлять *задним числом* над данной функцией). Сказанное подтверждается в этнологических исследованиях (у догонов Амма — имя божества, творящего мир путем указания на него, — значит собственно «раскрывание», «распространение», «растрескивание плода»).

С другой стороны, *анафорическая* функция семиотического текста в целом (теперь мы можем употреблять этот термин в качестве синонима жестовой функции) составляет тот фон (а может быть, промежуточное звено?), на котором совершается некий процесс — процесс семиотического производства; последнее может быть воспринято в виде фиксированного, репрезентированного смысла лишь на стадии устной речи или письма. До *звука голоса* или до *начертания* и за ними наличествует *анафора — указующий* жест, который устанавливает *связи* и элиминирует сущности. Удалось доказать наличие связи между иероглифическим письмом и жестовостыо[13]. В основе семиотической системы догонов, которая в конечном счете оказывается скорее письменной, чем устной, семантической системой, также лежит *указание;* для догонов научиться говорить — значит научиться указывать посредством начертаний. О первостепенной роли указания в семиотике племени догонов свидетельствует тот факт, что каждое «слово» имеет своего двойника, который на него указывает, но не репрезентирует его. Этим двойником, или *анафорическим элементом,* может быть как графическая основа, так и естественный или специально изготовленный предмет, а также жесты, указывающие на четыре стадии выработки семиотической системы (такова, например, «речь мужчин, У которых

регулы»)[14] *.
Понимание жестовости как *анафорической* практики сужает значимость анализа жестов на основе знаковой модели (то есть с

* Имеются в виду мужчины, раскрашивающие красной краской праздничные маски, и мальчики, подвергающиеся обряду обрезания. — *Прим. пер.*

привлечением категорий грамматики, синтаксиса и логики) и открывает возможность их изучения с помощью категорий математики, связанных с понятием *функции.*

Наши размышления по поводу *анафоры* заставляют вспомнить высказывания Гуссерля о природе знака. Когда он определяет «двоякий смысл термина знак», он проводит различие между зна-*ками-выражениями,* которые *желают что-то сказать,* и *указателями* (Anzeichen), которые «ничего не выражают» и лишены поэтому «желания сказать»*. Это различие, проанализированное в книге Ж. Деррида «Голос и феномен», по-видимому, является признаком нового подхода в рамках системы Гуссерля, впрочем, тут же оставляемого, когда слово *означать* более не употребляется в смысле «желать сказать»; речь идет о поле *указания.* «Мотивация устанавливает между актами суждения, в которых конституируются для мыслящего субъекта указующие и указуемые положения вещей, *дескриптивное единство,* которое не следует понимать как какое-то "структурное качество" (Gestaltqualitat), имеющее своим основанием акты суждения; в этом единстве и заключена суть указания» [15]. Кроме такого качества, как *неструктурированность,* Гуссерль подчеркивает *неочевидность* указателя. Однако он говорит об отношении указания как о *мотивации,* объективным коррелятом которой является «потому что», иначе говоря, он усматривает в нем наличие *каузальности.*

Итак, брешь, пробитая в выразительном *означаемом выражения,* быстро затыкается *каузальностью,* которая лежит в основе указателя Гуссерля и наделяет его «желанием сказать». Все же Гуссерль подчеркивает различие между двумя способами означивания и полагает, что *указание* реализуется и даже «зарождается» в «ассоциации идей» (когда «отношение сосуществования формирует отношение принадлежности»).

Что касается категории *выражений,* то она должна включать в себя «любой дискурс и любую часть дискурса».

Однако из числа указателей, равно как и из числа выражений, «мы исключаем мимику лица и жесты», ибо «такого рода "выражения", *собственно говоря, не имеют значения»,* и если другой человек и наделяет их значением, то лишь в той мере, в какой он подвергает их *истолкованию;* но даже в этом случае «они не имеют значения в том смысле, в каком его имеет языковой знак; их значение подобно значению указателей».

* В данном случае Ю. Кристева следует толкованию терминов Э. Гуссерля bedeuten и Bedeutung в книге Ж.Деррида «Голос и феномен» *(Derrida J.* La voix et le phenomena. P.: P.U.F., 1967. P. 18), где эти термины, не имеющие точных эквивалентов во французском языке, приравниваются к английским to mean 'иметь в виду', 'хотеть сказать', 'значить' и meaning 'значение'. — *Прим. пер.*

Итак, различение, проведенное Гуссерлем между указателем и выражением, не затрагивает сферу производства жестов, даже если *истолкование* жестов уподобляет их указателям. Не имея *желания сказать* и не *мотивируя причину,* не являясь ни выражением, ни указателем, жест очерчивает собой свободное пространство, в котором производится нечто, что можно помыслить в качестве указателя и/или выражения. И указатель, и выражение составляют внешние границы этого иного пространства; в конечном счете они образуют одну границу — ту, на которой зарождается знак. Этим мы хотим сказать, что то, что нам удается разглядеть за жестом, не имеет отношения ни к выражению, ни к указанию (ибо производство жестов происходит вовсе не на плоскости систематизации знаков).

Здесь необходимо сделать одно предостережение: мы вовсе не придерживаемся обычной для определенного рода исследований точки зрения, согласно которой происхождение языка следует искать в жестовости. Хотя мы рассматриваем *анафоричность* в качестве основной функции семиотического текста, мы не считаем ее *изначальной* и не утверждаем, что жест предшествует в диахронии звучанию голоса или письму. Мы просто хотим, исходя из *несводимости* жеста к *звуку голоса* (то есть к значению, коммуникации), определить *общую особенность семиотического текста* как корреляционной, пермутационной и аннигилирующей практики — особенность, которая в коммуникативных теориях языка остается в тени. Тем самым мы хотели бы подчеркнуть необходимость установления тесной взаимосвязи между общей семиотикой, с одной стороны, и теорией производства и некоторыми положениями, разрабатываемыми в исследованиях по

бессознательному (смещение субъекта), — с другой. Вполне возможно, что анализ жестовости может послужить основой такого сотрудничества.

Рассмотрение анафорической функции семиотического текста, предшествующей значению, понуждает нас ввести в очерчиваемое ею поле рефлексии ряд понятий, возникающих в любой цивилизации, в которой достигнут высокий уровень семиотиза-ции жестовости. Прежде всего это понятие *интервала* — промежутка, пустоты, скачка; он не противопоставляется «материи», то есть акустической или визуальной репрезентации, а тождествен ей. Интервал представляет собой не поддающееся толкованию сочленение, необходимое для пермутации единого семиотического текста; это сочленение поддается алгебраической записи, но оно внешнее по отношению к пространству информации. Далее, это понятие *негативности*[16], аннигиляции тех или иных элементов семиотической практики (рассматриваемой с точки зрения ее анафоричности); последняя представляет собой непрерывный

121

процесс производства, но в то же время она сама себя уничтожает и может быть прекращена (обездвижена) лишь a posteriori, посредством напластования слов. Сам жест являет собой пример непрерывного производства смерти. В пространстве жеста индивид не может конституировать себя, ведь жест — это *безличный* способ деятельности, ибо это способ производства без продукции. Жест *пространствен,* он выходит за границы «кругооборота» и «плоскости» (каковой является топология коммуникации) и требует формализации иного типа — пространственной. Будучи анафоричным, семиотический текст не требует обязательного наличия структурной (логической) связи с образцом-типом; он есть постоянная возможность отклонения, некогерентности, разрыва, а тем самым создания других семиотических текстов. Поэтому анализ жестовости как производства можно рассматривать в качестве подготовительного этапа исследования всех суб-версивных и «отклоняющихся» видов практик в данном обществе.

Иными словами, при анализе жестовости как практики проблема значения отступает на второй план. Поэтому наука о жесте, если она стремится внести свой вклад в общую семиотику, не должна обязательно придерживаться моделей, разработанных в лингвистике; она обязана выйти за ее пределы, расширить их, а для этого прежде всего необходимо взглянуть на «смысл» как на *указание,* а на «знак» — как на «анафору».

Все эти соображения по поводу особенностей жестовой функции преследуют одну цель — наметить возможный подход к жестовости как к деятельности, не сводимой к знаковой коммуникации. Совершенно очевидно, что при этом подвергаются сомнению философские основы современного языкознания, и возникающие проблемы могут быть разрешены лишь путем создания некой аксиоматизированной методологии. Мы постарались лишь показать, что если лингвистика, по словам Якобсона, долго боролась за «аннексию *звуков* речи... и инкорпорирование языковых *значений»*[17] (курсив наш. — *Ю. К.),* то теперь, видимо, пришла пора аннексировать *жесты* и инкорпорировать *процесс производства* в семиотическую науку.

Современная наука о жестовости, представленная в своей наиболее разработанной форме американской кинесикой, далека от такого понимания. Тем не менее она представляет для нас определенный интерес, поскольку в ней обнаруживается стремление к независимости от схем вербальной лингвистики, хотя мы и не можем утверждать, что она сделала решающий шаг в сторону построения общей семиотики.

122

II. Кинесика в трудах американских исследователей

«Кинесика как методология изучает коммуникативные аспекты заученных и структурированных телодвижений как части человеческого поведения»[18], — пишет американский кинесиолог Рей Бердуистел, на чьи работы мы будем ссылаться в дальнейшем. В его определении заложены существенные характеристики — и ог-раничения — новой науки, находящейся на стыке теории коммуникации и бихевиоризма. Ниже мы увидим, какие идеологические последствия имеет для кинесики ее связь с названными областями исследований. Но вначале мы поговорим о ее истории и

постараемся дать общее представление о ее понятийном аппарате и методах.

Рождение кинесики

Как считают кинесиологи, у истоков «коммуникативного» анализа телодвижений стоял Дарвин. Его книга «Выражение эмоций у человека и животных» (1873) часто упоминается как исследование, положившее начало современной кинесике, хотя и делается оговорка, что у Дарвина отсутствует «коммуникативный» (социологический) подход к изучению жестовости. Рождение собственно американской кинесики связано с работами Франца Боаса; известно, какое внимание уделял выдающийся этнолог жестикуляции у индейских племен северо-западного побережья США; известно также, что именно по совету Боаса Д. Эфрон занялся изучением различий в жестикуляции итальянских и восточноевропейских евреев[19]. Однако определяющее влияние на развитие современной кинесики оказал антрополого-лингвистический метод Эдварда Сепира, в частности, его положение о том, что жестикуляция есть код, который необходимо выучить, чтобы успешно осуществлять коммуникацию[20]. В последовавших затем исследованиях американских психиатров и психоаналитиков акцент был сделан на относительном характере жестикуляции: Уэстон Ла Бар[21] проиллюстрировал конкретными примерами понятие «фатической» коммуникации, введенное Малиновским, и собрал материал по «псев-доязыкам», которые предшествуют словесному дискурсу.

Особенно сильный толчок развитию кинесики дал, по нашему мнению, «микрокультурный анализ», представленный прежде всего в исследованиях Маргарет Мид[22], которая пользовалась кинокамерой и особое внимание уделяла культурным детерминантам поведения.

Итак, к 50-м годам XX в. в результате объединенных усилий американских антропологов, психоаналитиков и психологов была

намечена новая сфера исследований: жестовое поведение как код особого рода. Возникла необходимость создания специальной дисциплины с целью истолкования и объяснения этого дотоле неизученного кода, используемого в коммуникации особого рода. Новая наука о жестовости, стремясь стать *структурной* наукой, в поисках своих моделей обратилась к той разновидности американской лингвистики, что представлена в трудах Блумфилда[23], но прежде всего Сепира[24], Трейджера и Смита[25]. Результатом этих поисков явилась опубликованная в 1952 г. книга Рея Бердуистела «Введение в кинесику»; она знаменовала собой начало *структурного* анализа телодвижений. Известно, что концепции речевой деятельности Сепира присущи психологизм и эмпирический социологизм; противопоставление «личности» в себе и окружающей ее «культуры» обусловило механистическое и малопонятное различение «социальной точки зрения» и «индивидуальной точки зрения» при анализе «языкового факта», причем Сепир отдавал предпочтение «личной» точке зрения[26]. Такой подход, который вряд ли оправдан сегодня (после того как в теории Фрейда и, шире, в теории психоанализа произошло расщепление «личности», выступающей как субъект = «единица» взаимодействия), и лег в основу кинесических методов исследования. Особенно это касается положения Сепира о том, что речь следует изучать как ряд «уровней», анализируемых по отдельности, чтобы иметь возможность «точно указать пальцем на то место в речевом комплексе, которое побуждает нас делать то или иное суждение о личности»[27]. Тот же Сепир признает важную роль жестикуляции в процессе коммуникации и подчеркивает ее тесную *связь* с некоторыми уровнями речи; как мы убедимся позже, это положение в дальнейшем стало одной из основных тем исследований в кинесике.

К тому же «личностному» направлению американской лингвистики, занимавшейся проблемами *лексики* (Сепир: «Особенности личности в значительной мере отражаются в подборе слов»)[28] и *стиля* (Сепир: «Идивидуальные способы группировки слов и формирования из них более крупных единиц, как бы слабо они ни были разработаны, имеют место всегда»)[29], относятся исследования Зеллига Хэрриса по структуре дискурса как

сферы межличностного поведения[30], однако его *дистрибутивные* модели имели то преимущество, что позволили специалистам по кинесике выйти за пределы единиц и их сочетаний, ставших каноническим предметом исследования в традиционной лингвистике.

Наряду с лингвистическими корнями кинесики следует указать на психолингвистические исследования Б. Уорфа[31] и Ч. Ос-гуда[32]; их анализ роли речевой деятельности как модели мышления и практической деятельности ориентировал кинесику на ис-

124

следование проблемы «связи между коммуникацией и другими системами культуры как носителями культурных и личностных особенностей».

Итак, нетрудно убедиться в том, что кинесика, зародившись в точке пересечения ряда дисциплин и попав в зависимость от бихевиористских и коммуникативных схем, испытывает огромные трудности при вычленении собственного предмета и метода исследований и легко соскальзывает на путь смежных дисциплин, в которых строгость отбора материала сочетается с громоздкой методикой и философской наивностью истолкований. Расширяя область своих исследований, американские кинесиологи сталкиваются с проблемой *смысла* жестового поведения и пытается решить ее, опираясь на исследования, проводимые в рамках этнологии жестовости[33], и на анализ специализированных жестов, характерных для тех или иных социальных групп[34]; эти исследования оказываются косвенным образом связанными с кинесикой, поскольку доставляют ей свой материал, который она анализирует собственными методами.

Подобным же образом соотносится с кинесикой и другая отрасль бихевиористских исследований, носящая название «контекстуальный анализ»; она дает богатый социологический, антропологический и психоаналитический материал для «последующего систематического описания логической структуры межличностной деятельности в конкретной социальной среде»[35]. Отметим, что в последнее время произошло дальнейшее расширение исследований жестовости в русле бихевиоризма; речь идет о возникновении *проксемики,* которая исследует, каким образом субъект жестикуляции организует свое *пространство,* предстающее как система, кодируемая в процессе коммуникации[36]. Все эти варианты анализа телодвижений как сообщений (коммуникации) различаются между собой разной степенью смелости и результативности и образуют совокупность базовых данных, которую кинесика, выступающая в качестве разновидности лингвистической антропологии, упорядочивает и истолковывает как некий специфический *код.*

Перед кинесикой, находящейся в стадии своего становления в качестве отдельной науки, встают две основные проблемы: 1) возможные способы использования лингвистических моделей; 2) определение своих собственных единиц и их комбинаций.

Кинесика и лингвистика

Напомним, что в первых исследованиях по жестовой речи последняя вовсе не сводилась к коммуникации и уж тем более к словесной речи. Это позволяло придерживаться принципа, согласно ко-

125

торому все разновидности несловесной речи (предзнаменования, гадания, различного рода символика, мимика и жестикуляция и т. п.) более универсальны, чем словесная речь, распадающаяся на множество отдельных языков. Было предложено распределить знаки жестовой речи по трем категориям: 1) «коммуникация без коммуникативного намерения и без обмена мыслями»; 2) «коммуникация с коммуникативным намерением, но без обмена мыслями»; 3) «коммуникация с коммуникативным намерением и с обменом мыслями»[37]. Несмотря на наивность подобной семиологии жеста, в ней все же обращалось внимание на тот аспект, который впоследствии оказался в небрежении, а именно: жестовое поведение необходимо изучать как практику, не пытаясь навязывать ему коммуникативные структуры. В некоторых работах, посвященных соотношению словесной и жестовой речи, отстаивается автономность последней по отношению к говорению и показывается, что жестовая речь довольно хорошо передает *различные модальности* дискурса (приказ, сомнение, просьба), но плохо грамматические категории (существительные, глаголы, прилагательные); была также

продемонстрирована неопределенность значения жестового знака, его полисемия; оказалось, что «нормальный» порядок слов «субъект — объект — предикат» может варьироваться, не мешая собеседникам воспринимать смысл жеста; в жестовой речи обнаружилось сходство с детской речью (ориентация на конкретное и на наличное в данный момент, антитетичность, конечная позиция отрицательных и вопросительных слов), а также с речью «первобытных людей»[38]. Жестовую речь рассматривали также как «истинное» средство выражения, способное помочь выявлению общелингвистических законов, в свете которых словесная речь предстает как всего лишь более поздняя и ограниченная манифестация жестовой речи; в филогенетическом плане «мимика» якобы постепенно преобразовалась в словесную, и одновременно произошел переход от записи жестов (мимографии) к записи звуков (фонографии). С этой точки зрения в основе человеческой речи лежит *мимизм* (в комбинации жестов, производимой индивидом, находят отражение глазные «мимемы»), выступающий в двух видах: фономимизм и кинемимизм. Детская жестикуляция относится к кинемимизму, в ней преобладает ручной мимизм («язык рук»), который упорядочивается на более поздней стадии (стадии игры), когда ребенок превращается в «ми-модраматурга»; в конце концов он овладевает «жестом»-предло-жением взрослого человека[39].

Совсем иная перспектива открывается в кинесических исследованиях. Опираясь на эмпирический психологизм, американские кинесиологи рассматривают *процесс коммуникации с* использова-

нием жестового кода как «многоканальную структуру» (multichannel structure). «Коммуникация есть система взаимозависимых кодов, передаваемых по каналам, имеющим сенсорную основу и влияющим друг на друга»[40]. В такой структуре устная речь есть не *единственная* коммуникативная система, а лишь *один* из *инфракоммуникативных* уровней. Таким образом, отправной точкой анализа жестового кода является признание *автономности* жестового поведения в рамках коммуникативной системы и признание *возможности* его описания, *не прибегая* к моделям звучащей речи. Лишь на основе этого исходного постулата возможно сотрудничество кинесики с лингвистикой, которая продвинулась гораздо дальше в систематизации своего корпуса данных. Теперь становится ясно (и ниже мы попытаемся показать это еще нагляднее), что при подобном взгляде на соотношение между лингвистикой и кинесикой последняя обретает определенную независимость от лингвистики *звучащей речи,* но вместе с тем кинесика обязана принять те фундаментальные предпосылки, которые лежат в основе лингвистических исследований, а именно коммуникативный принцип, согласно которому центральная роль отводится индивиду, хотя он и вводится в кругооборот обмена (и даже если его поведение подразделяется на «эмотивное» и «когнитивное»). Поэтому кинесика вовсе не должна порывать с моделями звучащей речи, она всего лишь позволяет выявлять новые разновидности, подкрепляющие общее правило.

Итак, задача кинесики, как и задача антропологической лингвистики, заключается в поиске «повторяющихся элементов» в коммуникативном потоке, в их абстрагировании и в изучении их структурной роли. Сначала необходимо выделить *минимальные* значащие элементы той или иной позы или телодвижения, с помощью анализа *по оппозициям* установить их соотношение с элементами более широкой структуры и, повторяя эту процедуру, реконструировать код, состоящий из иерархизированных элементов. На данном уровне исследования *смысл* определяется как «структурное значение элемента в структурном контексте»[41]. Можно даже выдвинуть гипотезу, что структурные элементы жестового кода в целом характеризуются такой же вариативностью семантической функции, что и слово[42].

Жестовый код

Из аналогии между словом и жестом, лежащей в основании кинесики, прежде всего проистекает необходимость выделять различные *уровни* жестового кода; это могут быть уровни, которые соответствуют уровням, выделяемым в лингвистике языка, или уров-

ни, которые позволяют исследовать взаимозависимости между речью и жестом.

Вёглин, работая в первом направлении и используя систему нотации, сходную с той, что употребительна в хореографии, выявил в жестовой речи некоторое число различительных признаков, примерно равное числу фонем в языке; из этого он сделал вывод, что жестовую

речь можно анализировать по двум уровням, аналогичным фонемному и морфологическому уровню в языке[43]. Другую таксономию жестов предложил СтокоуЧ Базовые элементы жестов он назвал «херемами»; каждая жестовая морфема (= наименьшая единица, обладающая смыслом) состоит из трех херем — структурных точек позы, конфигурации и движения, называемых соответственно tabula (tab), designatum (dez) и signation (sig). Анализ жестовости, по Стокоу, происходит по трем уровням: анализ херем (cherology), анализ сочетания херем (morphocheremics), морфология и синтаксис (morphemics). Другие же исследователи полагают, что в жестовой речи невозможно обнаружить единицы, соответствующие фонемам; по их мнению, анализ должен ограничиваться уровнем единиц, соответствующих морфемам[45].
Обращаясь к другому направлению исследований, следует остановиться на некоторых положениях теории Рея Бердуистела, одной из наиболее разработанных в американской кинесике. Хотя он и считает, что жестовость избыточна, поскольку она дублирует словесное сообщение, тем не менее суть ее этим не ограничивается; у нее есть свои особенности, придающие коммуникации поливалентность. Отсюда проистекают сходства и различия между речью и жестами. Бердуистел не решается проводить слишком явную параллель между жестами и звучащей речью. «Вполне возможно, что мы втискиваем данные, полученные из исследования телодвижений, в некую псевдолингвистическую структуру»[46]. Если он все же проводит такую параллель, то поступает так скорее из соображений (идеологической) полезности, вовсе не будучи убежденным в целесообразности такого подхода.
В терминологии Бердуистела *минимальная единица* жестового кода, соответствующая звуку и фонеме словесной речи, называется *кине* и *кинемой* соответственно[47]. *Кине* — это мельчайший воспринимаемый элемент телодвижения, например поднимание и опускание бровей (Ьлу); это же движение, повторенное несколько раз как единый сигнал, за которым следует возвращение в (исходную) позицию О, образует кинему. Кинемы сочетаются между собой и присоединяются к другим формам кинесики, которые функционируют наподобие префиксов, суффиксов, инфиксов и трансфиксов; в результате образуются единицы высшего порядка: *кинеморфы и кинеморфемы. Кине* «движение брови» (ЬЬл) может

быть *аллокиничной* по отношению к кине «покачивание головой» (пл), «движение руки» (/л) или по отношению к *ударениям* и т. д., объединяясь с ними в *кинеморфы.* Сочетания кинеморфем, в свою очередь, образуют комплексные кинеморфические конструкции. Таким образом, структура жестового кода сравнима со структурой словесного дискурса с его «звуками», «словами», «предложениями», «фразами» и даже «абзацами»[48] (движения бровей могут означать сомнение, вопрос, требование и т. п.).
Где же начинаются различия между словесной речью и жесто-востью?
В кинесическом кругообороте внимание Бердуистела привлекли прежде всего следующие два типа явлений.
Явления первого типа имеют место как при *словесной,* так и *несловесной* коммуникации и носят название *макрокинесических* данных. Макрокинесика изучает структурные элементы *комплексных* кинеморфических структур, то есть те формы жестового кода, которые сравнимы со словами, предложениями, фразами и абзацами.
Явления второго типа связаны исключительно с потоком речи и называются *супрасегментными* кинеморфемами. Бердуистел считает, что легкие движения головы, мигание, сморщивание губ, подергивания подбородком и плечами, движения кистями рук образуют четырехчастную кинесическую систему акцентуации (quadripartite kinesic stress system). Супрасегментные кинеморфемы этой системы акцентуации выполняют функцию *синтаксического* типа: они маркируют особые сочетания прилагательных и существительных, наречий и слов, называющих действие, и даже участвуют в организации предложений или же связывают отдельные предложения во фразы со сложным синтаксическим строением. Супрасегментные кинеморфемы коннотируют следующие четыре вида ударений: главное ударение, второстепенное ударение, отсутствие ударения, потеря ударения[49].
В последующих исследованиях был отмечен еще один тип явлений, не обладающих структурными свойствами макрокинесических или супрасегментных элементов; их особенностью является то, что они связаны с *конкретными классами* конкретных *лексических единиц.* Элементы этого третьего уровня жестового кода, именуемые кинесическими

маркерами (kinesic markers), следует отличать от «жеста» в обычном смысле слова. Бердуистел уточняет, что «жест» представляет собой «связанный морф» (bound morph), а это значит, что жестовые формы лишены автономности и для их отождествления требуется учет функции кинесическо-го поведения, выступающего в роли инфикса, суффикса, префикса или трансфикса. Жесты представляют собой нечто вроде
129
«трансфиксов», ибо они неотделимы от словесной коммуникации[50]. Также и кинесические маркеры приобретают определенное значение, лишь вступая в связь с теми или иными *произносимыми синтаксическими единицами с* той, однако, разницей, что, в противоположность жестам, кинесические маркеры, так сказать, привязаны к *конкретному* фонетическому контексту. Как справедливо замечает Бердуистел, введение в анализ жестового кода понятия «кинесический маркер» представляет собой компромисс между двумя точками зрения; согласно первой из них, данный тип поведения определяется как макрокинесический, согласно второй, он наделяется супралингвистическим или супракинесическим статусом в рамках семиотической системы. Классификация кинесичес-ких маркеров производится в соответствии с теми классами лексических единиц, с которыми они вступают в связь, а это вновь ведет к признанию приоритетного положения лингвистических структур в построении жестового кода. Кинесические маркеры характеризуются четырьмя общими особенностями: 1) их артику-ляторные свойства могут быть представлены в виде *противопоставленных* классов; 2) кинесические маркеры фигурируют в *различном* синтаксическом окружении (лексемы, с которыми они вступают в связь, принадлежат к разным синтаксическим классам); 3) имеются ситуационно обусловленные артикуляторные противопоставления (они позволяют уменьшить опасность смешения сигналов); 4) если различение единиц невозможно по артикуляторным признакам, оно происходит в зависимости от противопоставлений, представленных в синтаксическом окружении. Таким образом, кинесический маркер можно определить как ряд *противопоставлений* различных типов поведения в конкретном контексте[51]. Бердуистел проанализировал несколько разновидностей кинесических маркеров. К ним относятся, например, *местоименные* кинесические маркеры (k^p), сочетающиеся с местоимениями (или их субститутами) и образующие противопоставление дальнее/близкое расстояние: he, she, it, those, they, that, then, there, any, some/I, me, us, we, this, here, now. Тот же жест, но с большей амплитудой, играет роль множественного числа местоименного кинесического маркера; в результате мы получаем *маркеры плюрализации* (k^{pp}), которые соотносятся с we, we's, we'uns, they, these, those, them, our, you (pi,), you all, you'uns, yourse, their. Выделяются также *вербоидные* (глагольные) маркеры, сочетающиеся с k^p без перерыва в телодвижении; среди них важную роль играют маркеры времени ($k^{£}$). Отметим также *пространственные* маркеры (k^a), сопровождающие глаголы действия и связанные с on, over, under, by, through, behind, in front of; маркеры образа действия (k^m) сочетаются с выражениями типа a short time «недолго», a long time
130
«долго», slowly «медленно», swiftly «быстро». Спорной представляется категория маркеров *предъявления, показа* (k^d).

Необходимо подчеркнуть важность данного уровня кинесического анализа. Хотя кинесические маркеры жестового кода обнаруживают аналогию с прилагательными и наречиями, с местоимениями и глаголами, их нельзя рассматривать как нечто *производное* от устной речи. Выделение кинесических маркеров — это первая попытка изучения жестового кода как системы, независимой от речи, хотя и рассматриваемой сквозь нее. Примечательно, что стремление избежать фонетизма при исследовании кинесических маркеров неизбежно ведет к использованию не «звуковой», а «графической» терминологии: Бердуистел говорит о *маркере,* то есть метке, как говорят о «следе» или «грамме». Жест, выступающий в качестве маркера, или, быть может, маркер, выступающий в качестве жеста, — вот исходные рассуждения философского характера,

которые еще предстоит развить, чтобы придать новый импульс кинесике как семиотической науке не исключительно лингвистического характера и чтобы ясно показать, что лингвистическая методология, разработанная применительно к системам словесной коммуникации, является всего лишь *одним* из *возможных* подходов, вовсе не всеохватным и даже не самым главным, к тому *единому тексту,* который, кроме звучания голоса, включает в себя также различные виды *производства,* такие, как *жест, письмо, экономика.* Американские кинесиологи, по-видимому, осознают, какие перспективы открывает анализ жестовости, независимый от схем лингвистики: «На ином уровне анализа кинесические и языковые маркеры могут быть алломорфами, то есть структурными вариантами по отношению друг к другу»[52]. Однако эта тенденция, хотя и позволяет сделать понятие коммуникации более гибким, все же не выходит за его пределы (Бердуистел считает, что «пересмотр теории коммуникации так же важен, как и признание того факта, что нейтральные, циркулярные и даже метаболические процессы являются внутрипсихологическими системами»[53]).

К стратифицированной таким образом кинесике следует сделать одно добавление: исследование *паракинесического* поведения, обычно относимое к макрокинесическому уровню анализа. В таком случае паракинесика составляет жестовую параллель к пара-лингвистике, за создание которой ратовал Сепир; последняя изучает побочные явления, сопровождающие устную речь и артикулированный дискурс в целом[54]. Паракинесические эффекты характеризуют индивидуальное поведение в том социальном процессе, каковым, с точки зрения кинесики, является жестовая коммуникация, и, наоборот, они делают возможным описание социально детерминированных элементов индивидуальной систе-

мы средств выражения. Паракинесические эффекты становятся очевидными после выделения макрокинесических элементов, когда обнажается то, что пронизывает собой и модифицирует кине-сический обмен, придавая ему социальную окраску. В состав «па-ракинесического материала» входит следующее: *квалификаторы движения,* модифицирующие краткие последовательности кини-ческих или кинеморфических феноменов; *модификаторы деятель-ности, с* помощью которых описывается телодвижение в целом или структура телодвижений взаимодействующих субъектов; наконец, это set-quality activity[55], многоплановое жестовое поведение, пока плохо изученное; сюда относятся телодвижения, наблюдаемые в играх, при отгадывании шарад, в танцах, театральных представлениях и т. д.

Однако Бердуистел, как и другие исследователи[56], полагает, что между кинесическими и паралингвистическими явлениями возможна аналогия и даже субституция; каждый индивид, в зависимости от своих идиосинкретических решений (их изучение -задача психолога), сопровождает свою речь голосовыми или кинесическими манифестациями.

Так, несмотря на то, что развитие собственной методологии кинесических исследований тормозится психологией, эмпирической социологией и ее сообщницей — теорией коммуникации, а также моделями лингвистики, кинесике удалось придать большую гибкость фонетическому структурализму.

Следуя за предрассудками позитивистской социологии, кине-сиологи строят свою науку на основе таких понятий, которые в результате развития самой лингвистики (а также психоанализа и семиотики «вторичных моделирующих систем») находятся на стадии изживания: «субъект», «восприятие», «сенсорное» подобие или различие, «человеческое существо», «истинность» сообщения, общество как интерсубъективность и т. д. Подобная идеология, неразрывно связанная с обществом, где господствует обмен, имеющий «коммуникативную» структуру, навязывает лишь *одно* из возможных толкований семиотической практики («семиотическая практика есть коммуникация») и тем самым способствует сокрытию самого процесса становления этой практики. Анализ этого процесса предполагает выход за рамки идеологии *обмена* и, следовательно, за рамки философии коммуникации с тем, чтобы разработать аксиоматику жестовости как семиотического текста на стадии его производства, не заблокированного замкнутыми структурами языка. Подобная транслингвистика, в становление которой может внести свой вклад и кинесика, нуждается, еще до создания своего собственного понятийного аппрата, в пересмотре базовых моделей

фонетической лингвистики. Без такой работы -
132
а американская кинесика, несмотря на свои усилия освободиться от влияния лингвистики, свидетельствует о том, что эта работа даже не началась, — невозможно покончить с «интеллектуальным подчинением языку, обнаруживая смысл новой и более глубокой интеллектуальности, которая кроется за жестикуляцией» (Арто) и за любой другой семиотической практикой.

Примечания

[1] Ср. толкование этого понятия Л.Альтюссером в кн.: *Althusser L, Balibar E.* Lire le Capitale. T. 2. P.: Maspero, 1968. P. 170-171.

[2] См. труды советских семиологов в сб.: Труды по знаковым системам, II. Тарту: Изд-во Тартуского гос. ун-та, 1965.

[3] Важнейшие труды по этой проблематике принадлежат Т. А. Себеоку; см. прежде всего его статью *Sebeok Th.A.* Coding in the evolution of signaling behaviour // Behaviorial science. 7 (4). 1962. P. 430-442.

[4] *Oleron P.* Etudes sur le langage mimique des sourds-muets // Annee psychologique, 1952. T. 52. P. 47—81. О несводимости жестовости к речи см. *Kleinpaul R.* Sprache ohne Worte. Idee einer allgemeinen Wissenschaft der Sprache. Leipzig: Verlag von Wilhelm Friedrich, 1884. 456 p.; *Leroi-Gourhan A.* Le Geste et la Parole. P.: Albin Michel, 1974.

[5] Жан Дюбуа показал, что структурная лингвистика, заблокированная коммуникативными схемами, может приступить к рассмотрению проблемы производства речи лишь посредством повторного введения старого понятия интуиции говорящего субъекта, а это, с точки зрения современного мышления, означает движение вспять *(Dubois J.* Structuralisme et linguistique // La Pensee. Oct. 1967. P. 19-28).

[6] см. *Granet M.* La pensee chinoise. P.: Albin Michel, 1934, ch. II et III; его же La droite et la gauche en Chine // Etudes sociologiques sur la Chine. P.: P.U.F., 1953. см. также работы Арто о племени тараумара (La dance du peyotl) и его комментарии к балийскому театру: *Zeami.* La tradition secrete du N6. Trad, et commentaires de Rene Sieffert. P.: Gallimard, 1960; ср. также с индийской театральной традицией катхакали (Cahiers Renaud-Barrault, mai-juin, 1967).

[7] *Dieterlen G.* Signe d'ecriture bambara; работа цитируется в кн.: *Calam-Griaule G.* Ethnologie et langage: la parole chez les Dogons. P.: Gallimard, 1965. P. 514, 516.

[8] *Calame-Griaule G.* Op. cit. P. 363.

[9] Ibid. P. 506.

[10] См. докторскую диссертацию *Tchang Tcheng-Ming.* L'ecriture chinoise et le geste humain. P., 1937.

[11] Р. Якобсон верно замечает, что «показать пальцем» не имеет никакого точного значения, однако его возражение отнюдь не лишает интереса понятие указания, ориентации (ниже мы будем говорить об анафоре) с точки зрения ревизии семантических теорий; по-видимому, такова была цель сообщения Хэрриса и Вёглина на Конференции антропологов и лингвистов, организованной Университетом Индианы в 1952 г. (см.: Results of the Conference of Anthropologists and Linguistics // Supplement to International Journal of American Linguistics. Vol. 19. № 2. April. 1953; 8, 1953).

[12] См.: *Tesniere L.* Esquisse d'une syntaxe structurale. P.: Klincksieck, 1953. (Ср. *Те-ньер Л.* Основы структурного синтаксиса. М.: Прогресс, 1988. - *Прим. пер.).*

[13] *Tchang Tcheng-ming.* Op. cit.

[14] *Calame-Griaule G.* Op. cit. P. 237.

133

[15] *Husserl E.* Logische Untersuchungen. Bd. 2. Teil I. Tubingen: Max Niemeyer Verlag, 1968. S. 25.

[16] Л. Мялль говорит о зерологии, то есть сведении к нулю денотатов и даже представляющих их знаков в данной семиотической системе; ср. Tel Quel, 32.

[17] *Jakobson R.* Essais de linguistique generate. P.: Ed. de Minuit, 1963. P. 42.

[18] *Birdwhistell R.* Paralanguage: 25 Years after Sapir // Lectures in Experimental Psychiatry, ed. by Henry W. Brosin, Pittsburg: P. Univ. of Pittsburg Press.

[19] *Efron D.* Gesture and Environment. N.Y.: Kings Crown Press, 1941.

[20] *Sapir E.* Selected Writings of Edward Sapir. Berkeley and Los Angeles: Univ. of California Press, 1949.

[21] *La Barre W.* The Cultural Basis of Emotions and Gestures // The Journal of Personality. 16. 1947. P. 49-68; The Human Animal. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1954.

[22] *Mead M.* On the Implications for Anthropology of the Geselling approach to Maturation // Personal Character and the Cultural Millieu, ed. by D. Hairing, Syracuse Univ. Press, 1956; *Mead M. and Bateson H. C.* Balinese Character // *Mead M. and Cooke Fr. Macgregor.* Growth and Culture. N.Y.: G.P. Putnams Sons, 1952.

[23] *Bloomfield L.* Language. N. Y.: Holt, 1933. (Рус. пер.: *Блумфилд Л.* Язык. М.: Прогресс, 1968).

[24] *Sapir E.* Language. An Introduction to the Study of Speech. N.Y.: Harcourt Brace and Co., 1921. (Рус. пер.: *Сепир Э.* Язык // *Сепир Э.* Избранные труды по языкознанию и культурологии. М.: Прогресс, 1993).

[25] *Trager G.L. and Smith H.L.* An Outline of English Structure. Washington: American council of learned sop., 1957.

[26] *Sapir E.* Selected Writings. P. 533-543, 544-559.

[27] *Сепир Э.* Избранные труды по языкознанию... С. 286 (перевод П.Б.Паршина); цитируется Р. Бердуистелом в указ. соч.

[28] Там же. С. 295.

[29] Там же. С. 296.

[30] *Harris Z.* Methods in Structural Linguistics. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1951.

[31] *WhorfB. L.* Language, Thought and Reality. Cambridge (Mass.): The Technology Press of Mass. Inst. of Technology, 1956.

[32] *Osgood Ch. E.* Psycholinguistics. A Survey of Theory and Research Problems // Supplement to the International Journal of American Linguistics. Vol. 20. № 4. Oct. 1954, mem. 10. Baltimore: Waverly Press, 1954.

[33] В работе *Hewes G.* Word Distribution of Certain Postural Habits // American Anthropologist. Vol. 57, 2, 1955 приводится подробный перечень положений тел? в различных культурах.
[34] *Saitz R. L. and Cervenka E. J.* Colombian and North American Gestures, a contrastive Inventory. Bogota: Centre Colombo Americane, Correro 7, 1962. P. 23—49.
[35] Ibid.
[36] *Hall Edw. T.* A System for Notation of Proxemic Behaviours // American Anthropologist. Vol. 65, 5, 1963.
[37] *R. Kleinpaul.* Op. cit.
[38] *Witte O.* Untersuchungen iiber die Gebardensprache. Beitrage zur Psychologic der Spache // Zeitschrift fur Psychologic, 116, 1930. P. 225-309.
[39] *Jousse M.* Le mimisme humain et 1'anthropologie du langage // Revue anthropolo-gique, JuiU.-Sept. 1936. P. 101-225.
[40] *Birdwhistell R.* Conceptual Bases and Applications of the Communicational Sciences. The Univ. of California. April. 1965.
[41] Ibid. P. 75.
[42] *Birdwhistell R.* Body, Behaviour and Communication // International Encyclopedia of the Social Sciences. Dec. 1964. 134
[43] *Voegelin C. F.* Sign language analysis: one level or two? // International Journal of American Linguistics. 24. 1958. P. 71—76.
[44] *Stokoe W. C.* Sign language structure: an outline of the visual communication system of the American deaf// Studies in Linguistics: occasional papers, no 8. Department of Anthropology and Linguistics, Univ. of Buffalo, 1960. P. 78. Rec.: *Landar H //* Language. 37. 1961. P. 269-271.
[45] *KroeberA. L.* Sign Language Inquiry // International Journal of American Linguistics. 24. 1958. P. 1—19 (исследование жестов у индейцев).
[46] *Birdwhistell R.* Conceptual Bases...
[47] *Birdwhistell R.* Op. cit. 1952; его же Some Body motion elements accompanying spoken American English // Communication: Concepts and Perspectives. Ed. by Lee Trager. Washington D.C.: Spartan Books, 1967.
[48] Ibid.
[49] *Birdwhistell R.* Communication without words, 1964. На этом уровне анализа также вводятся два *внутренних* кинесических юнктора: кинесический юнктор «плюс» (+) используется для изменения места главного кинесического ударения; юнктор *примыкания* (hold juncture, n) связывает вместе два или несколько главных ударений или одно главное и одно второстепенное.
[50] Ibid.
[51] *Birdwhistell R.* Somebody...
[52] Ibid. P. 38.
[53] Ibid.
[54] *Trager G. L.* Paralanguage: a first approximation // Studies in Linguistics. Vol. 13 № 1-2. Univ. of Buffalo, 1958. P. 1-13.
[55] *Birdwhistell R.* Paralanguage ...
[56] *Mahl F., Schuze G.* Psychological research in the extralinguistic area // *Sebeok T. A., Hayes A. J., Bateson H. C.* (eds.). Approaches to Semiotics. Cultural Anthropology, Education, Linguistics, Psychiatry, Psychology. Transactions of the Indians Univ. Conf. On Paralinguistics and Kinesics. The Hague: Mouton & Co., 1964

1968

Закрытый текст

I. Высказывание как идеологема

1. Современная семиотика избирает своим объектом не просто *тот или иной дискурс, а разнообразные виды семиотических практик,* понимаемых как *транслингвистические,* то есть таких видов практик, которые осуществляются через язык, но не сводятся к категориям, ныне ему приписываемым.

С этой точки зрения мы определяем *текст* как некое транслингвистическое устройство; оно перераспределяет порядок языка и связывает коммуникативную речь, нацеленную на непосредственную передачу информации, с другими, предшествующими или одновременными, высказываниями различных типов. Таким образом, мы рассматриваем текст как *продуктивность,* а это означает следующее: 1) текст располагается в языке, но его отношение к языку носит перераспределительный (деструктивно-конструктивный) характер, поэтому при анализе текстов следует пользоваться скорее логическими, чем чисто лингвистическими категориями; 2) всякий текст представляет собой пермутацию других текстов, интертекстуальность; в пространстве того или иного текста перекрещиваются и нейтрализуют друг друга несколько высказываний, взятых из других текстов.

2. Одна из проблем, которую призвана решить семиотика, заключается в том, чтобы вместо старой, риторической, классификации жанров построить *типологию текстов;*

иными словами, необходимо определить специфику различных типов текстовой организации, поместив их в единый текст (культуры), частью которого они являются и который, в свою очередь, является их составной частью[1]. Пересечение данной текстовой организации (семиотической практики) с иными высказываниями (сегментами текстов), которые она вбирает в свое собственное пространство или к которым она отсылает в пространстве внеположных ей текстов (семиотических практик), мы будем называть *идеологемой.* Идеологема — это интертекстовая функция, которая, «материализуясь» на
136
тех или иных уровнях структуры каждого текста, распространяется по всей его траектории, задавая ему исторические и социальные координаты. В данном случае мы не имеем в виду интерпретационный подход, применяемый вслед за научным анализом, когда то, что первоначально было «познано» как «лингвистическое», получает затем «идеологическое объяснение». Понимание текста как идеологемы лежит в самой основе такого типа семиотического анализа, при котором текст рассматривается как интертекстуальность и тем самым мыслится в рамках (в тексте) общества и истории. Идеологема текста — это то средоточие, в котором рациональное познание прослеживает трансформацию *отдельных высказываний* (к коим текст свести невозможно) в единое целое (в текст), а также прослеживает различные способы включения этой целостности в текст истории и общества[2].

3. Как текст *роман* являет собой пример такой семиотической практики, в которой могут быть прочитаны в синтезированном виде следы ряда других высказываний.

Мы не считаем романное *высказывание* минимальным сегментом (единицей с раз и навсегда определенными границами). Мы рассматриваем его как *операцию,* как действие, в результате которого связываются между собой или, лучше сказать, *конституируются* так называемые *аргументы* операции; в случае письменного текста последние представляют собой слова или последовательности слов (фразы, абзацы), рассматриваемые как семемы[3]. Оставляя в стороне анализ самих единиц (семем), мы займемся *функцией,* объединяющей их в тексте. Речь идет именно о функции, то есть о зависимой переменной, получающей определенное значение каждый раз, как его получают и те независимые переменные, которые она связывает. Проще говоря, речь идет об однозначном соответствии между словами или последовательностями слов. В таком случае очевидно, что предлагаемый нами анализ, хотя и предусматривает оперирование языковыми единицами (словами, фразами, абзацами), относится к разряду транслингвистических операций. Выражаясь метафорически, языковые единицы (конкретнее, единицы значения) послужат нам всего лишь трамплином для установления *типов романных высказываний* и соответствующих *функций.* Заключив смысловые последовательности в скобки, мы сможем обнаружить организующую их операцию *логической аппликации;* таким образом, наш анализ относится к *супрасегмен-тному* уровню.

Сочленяясь между собой на супрасегментном уровне, романные высказывания образуют единое целое романного произведения. Изучая романные высказывания в этом их качестве, мы займемся построением их типологии, с тем чтобы на следующем эта-
137
не исследования отыскать их внероманное происхождение. Только тогда мы сможем определить роман в его целостности и/или как идеологему. Иными словами, функции, определяемые на внеположном роману множестве текстов $Т_{е}$, принимают некое значение в текстовом множестве романа $Т_{г}$. Идеологема романа и есть *интертекстовая* функция, определяемая на множестве $Т_{е}$ и имеющая значение в множестве $Т_{г}$.

Итак, определить *идеологему знака* в романе нам помогут два типа анализа, которые иногда трудно отличить друг от друга:

— супрасегментный анализ высказываний в рамках романа позволит нам взглянуть на роман как на закрытый текст; имеются в виду такие его особенности, как исходное программирование, произвольность завершения, диадическое построение, отклонения и

цепочки отклонений;
— *интертекстовой* анализ высказываний позволит нам установить соотношение между письмом и речью в тексте романа. После того, как мы покажем, что текстовой порядок в романе теснее связан с устной речью, чем с письмом, мы сможем приступить к анализу топологии его «фонетического порядка» (расположения дискурсных инстанций по отношению друг к другу).
Поскольку роман представляет собой текст, имеющий непосредственное отношение к идеологеме знака, необходимо дать краткое описание особенностей знака как идеологемы.

II. От символа к знаку

1. Позднее Средневековье (XII—XV вв.) — переходный период в истории европейской культуры: на смену символическому мышлению приходит мышление знаковое.
Семиотика символа характерна для общественной жизни Европы примерно до XIII в. и находит яркое проявление в литературе и живописи. Семиотическая практика этого периода космогонич-на: ее элементы (символы) отсылают к одной или нескольким универсальным, трансцендентным сущностям, не репрезентируемым и не познаваемым; эти трансцендентные сущности связаны однозначными отношениями с намекающими на них единицами. Символ не «похож» на символизируемый им предмет; два пространства (символизируемое — символизирующее) отделены друг от друга и между собой не сообщаются.
Символ берет на себя означивание символизируемого (универсалий), не сводимого к символизирующему (к маркерам). Мифологическое мышление, вращаясь на орбите символа и находя свое проявление в эпосе, народных сказках, песнях о деяниях и т. д.,
138
оперирует символическими единицами, имеющими *ограничительный* характер по отношению к символизируемым универсалиям (таким, как «героизм», «отвага», «благородство», «доблесть», «страх», «измена» и т. п.). Таким образом, символ в своем вертикальном измерении (универсалии — маркеры) выполняет функцию *ограничения.* В горизонтальном измерении (взаимное сочленение значащих единиц) символ выполняет функцию устранения парадокса; в горизонтальной плоскости символ, так сказать, *антипарадоксален:* его «логика» такова, что две противопоставляемые единицы исключают друг друга[4]. Добро и зло так же несовместимы, как сырое и вареное, мед и пепел и т. п. Если появляется противоречие, его следует немедленно устранить, каким-то образом скрыть, «разрешить», а стало быть, отодвинуть в сторону.
Ключ к символической семиотической практике дается в самом начале символического дискурса: траектория семиотического развертывания предстает в виде кольца, ее конец запрограммирован, дан в зародыше уже в самом начале (конец одновременно *есть* начало), ибо функция символа (его идеологема) предшествует самому символическому высказыванию. Отсюда проистекают общие особенности символической семиотической практики: *количественное ограничение* символов, их *повторение* и *обобщенный* характер.
2. Период с XIII по XV в. — время, когда понятие «символа» оспаривается и размывается, однако символ не исчезает вовсе, вернее будет сказать, создаются условия для его перехода (ассимиляции) в знак. Подвергается сомнению трансцендентная сущность, лежащая в основе символа, — его потусторонняя опора, центр иррадиации символов. Так, вплоть до конца XV в. театрализованные представления жизни Иисуса Христа черпали свой материал из Евангелий, как канонических, так и апокрифических, или из «Золотой легенды» (см. «Мистерии», опубликованные Жюбиналем по рукописи, датируемой примерно 1400 г. и хранящейся в Библиотеке св. Женевьевы). Начиная с XV в. в мистерии вводятся многочисленные сцены из повседневной жизни Христа; то же можно сказать и об изобразительных искусствах (например, собор в Эврё). Кажется, что трансцендентный фон, на который ранее указывал символ, начинает рушиться. Формируется новое отношение означивания — отношение между двумя «реальными» и «конкретными» элементами, пребывающими в этом, а не потустороннем мире. Например, в искусстве XII в. пророки сопоставлялись с апостолами, в XV же веке четыре евангелиста сравниваются уже не с четырьмя великими пророками, а с четырьмя отцами Католической церкви (бл. Августином, бл. Иеронимом, св. Амвросием и Григорием Великим; ср. алтарь собора Авиотской Божь-

ей Матери). Крупные архитектурные и литературные ансамбли становятся невозможными; собор заменяется миниатюрой, поэтому XV в. можно назвать веком миниатюристов. Безмятежность символа уступает место напряженной амбивалентности *знаковой* связи, которая стремится достичь сходства и отождествления соединяемых ею элементов несмотря на то, что вначале утверждается их радикальное различие. Отсюда и характерное для этого переходного периода постоянное присутствие темы *диалога* между двумя *несводимыми друг к другу,* но сходными элементами (диалога как источника патетики и психологизма). Например, в XIV и XV вв. появились многочисленные диалоги между Богом и человеческой душой: «Диалог распятия с паломником», «Диалог грешной души с Иисусом» и т. п. Подобного рода умонастроения привели к морализации Библии (ср. знаменитую «Морализованную Библию» из библиотеки герцога Бургундского); ее стали заменять даже па-стишами, в которых трансцендентный фон символа заключается в скобки и даже исчезает полностью (ср. «Библию бедных» и «Зерцало человеческого спасения»)[5].
3. На фоне всех этих изменений знак сохраняет основное свойство символа — несводимость элементов друг к другу, в данном случае несводимость референта к означаемому, а означаемого — к означающему и, далее, несводимость друг к другу всех «единиц» знаковой структуры в целом. Поэтому идеологема знака в общих чертах сходна с идеологемой символа: знак есть двойственная, иерархическая и иерархизирующая сущность. Однако между знаком и символом имеется различие как в вертикальном, так и в горизонтальном измерении. В своей вертикальной функции знак, в отличие от символа, отсылает к менее общим, более *конкретным* сущностям — универсалии *овеществляются,* становятся *предметами* в полном смысле слова; включаясь в структуру знака, данная сущность (феномен) тут же подвергается трансцендентализации и возводится в ранг теологической единицы. Таким образом, знаковая семиотическая практика наследует метафизический способ действий, характерный для символической семиотической практики, перенося его на «непосредственно воспринимаемое»; это «непосредственно воспринимаемое» наделяется высшей ценностью и трансформируется в *объективную данность,* что и составляет основной закон дискурса в цивилизации знака.
В своей горизонтальной функции единицы знаковой семиотической практики сочетаются между собой, образуя *метонимическую цепочку отклонений,* которую следует понимать как *последовательное создание метафор.* Противопоставленные элементы, будучи всегда взаимоисключающими, вовлекаются в сеть многочисленных и всегда возможных отклонений (неожиданностей в

повествовательных структурах), а это порождает иллюзию *открытой,* не поддающейся завершению структуры с *произвольной* концовкой. Так, в литературном дискурсе эпохи европейского Возрождения знаковая семиотическая практика впервые находит свое четкое выражение в авантюрном романе; в основе структуры этого романа лежат непредсказуемые события и *неожиданность* как овеществление, на уровне повествовательной структуры, отклонения, свойственного всякой знаковой практике. Траектория цепочки отклонений практически бесконечна — отсюда впечатление *произвольного* завершения произведения. Это впечатление *иллюзорно,* но оно характерно для всякой «литературы» (для любого вида «искусства»), ибо подобная траектория запрограммирована конститутивной идеологемой знака, а именно закрытым (конечным), диади-ческим способом действия, в результате которого 1) устанавливается иерархия «референт — означаемое — означающее»; 2) оппози-тивные диады интериоризируются вплоть до уровня сочленения элементов, и знаковая практика, подобно символической практике, предстает *как. разрешение противоречий.* Однако если в символической семиотической практике противоречие разрешалось посредством установления связи типа *исключающей дизъюнкции* (не-эквивалентности), — =)= — или не-конъюнкции — | —, то в знаковой семиотической практике противоречие разрешается посредством установления связи типа недизъюнкции — V — (мы вернемся к этому вопросу ниже).

III. Идеологема романа: романное высказывание

Итак, любое литературное произведение, имеющее отношение к знаковой семиотической практике (вся «литература» вплоть до эпистемологического перелома, произошедшего в XIX—XX вв.), будучи идеологемой, уже завершено, замкнуто в самом своем начале. Такое произведение обнаруживает близость к концептуальному (антиопытному) типу мышления, подобно тому как символическая семиотическая практика связана с платонизмом. Роман является одним из характерных проявлений амбивалентной иде-ологемы (закрытость, недизъюнкция, наличие

цепочки отклонений), каковой является знак; мы проанализируем ее на примере романа «Маленький Жан де Сентре» Антуана де Ла Саля.

Антуан де Ла Саль написал «Жана де Сентре» в 1456 г., после того как завершилась его долгая карьера пажа, воина и наставника. Роман преследовал воспитательные цели, и одновременно автор выразил в нем свою скорбь по поводу разлуки (в 1448 г., прослужив 48 лет при дворе королей Анжуйской династии, он покинул двор при загадоч-

141

ных обстоятельствах и нанялся к графу Сен-Полю в качестве гувернера трех его сыновей). «Жан де Сентре» — единственный роман де Ла Саля; остальные произведения, написанные им в форме компиляций назидательных историй (Ла Саль, 1448-1451) или в форме «научных трактатов» и описаний путешествий («Письма к Иоанну Люксембургскому о рыцарских турнирах», 1459; «Утешение для госпожи де Фрэн», 1457), представляют собой подобие исторических дискурсов или мозаики разнородных текстов. Историки французской литературы уделили совсем немного внимания этому произведению, может быть, первому прозаическому произведению, заслу-жившему право называться романом, если считать романом то, что причастно амбивалентной идеологеме знака. В немногочисленных исследованиях, посвященных роману де Ла Саля[6], рассматриваются содержащиеся в нем намеки на нравы соответствующей эпохи, делаются попытки найти «ключ» к персонажам романа путем отождествления их с теми личностями, которые могли относиться к кругу знакомых де Ла Саля; при этом автор обвиняется в недооценке исторических событий своего времени (Столетняя война и т. д.), в приверженности — как истинного реакционера - миру прошлого и т. п. Историки литературы, обратив все свои усилия на просветление ре-ференциальной непрозрачности текста романа, не заметили *переходного характера структуры* этого произведения, оказавшегося на пороге двух эпох; сквозь наивную поэтику Антуана де Ла Саля проглядывает становление такой идеологемы знака, которая и поныне господствует над нашим интеллектуальным горизонтом[7]. Более того, рассказ Антуана де Ла Саля пересекается с рассказом о его собственном письме: де Ла Саль о чем-то рассказывает, но одновременно *сам* сказывается в своем письме. История Жана де Сентре сливается с историей создания книги, становясь своего рода ее риторической репрезентацией, «другим», двойником.

1. Текст романа открывается введением, где формулируется (экспонируется) вся его траектория: Антуан де Ла Саль *знает,* чем *является* его текст («три истории») и *для чего* он создан (послание Иоанну Анжуйскому). Возвестив о своем намерении и обозначив получателя сообщения, он в двадцати строках завершает *первое кольцо*,* которое охватывает текст романа в целом и программирует его в качестве посредника в некоем обмене, то есть в качестве знака. Это кольцо имеет следующий вид: *высказывание* (предмет обмена)/*получатель* (герцог или просто читатель). Теперь остается лишь рассказать, то есть заполнить деталями то, что уже было замышлено и стало известным до того, как перо прикоснулось к бумаге, — «историю, что следует далее дословно».

2. В этот момент появляется *заголовок* первой главы: «И прежде всего следует история об упомянутой даме Милых Кузин и о де

142

Сентре». Он требует второго кольца, уже на тематическом уровне сообщения. Антуан де Ла Саль дает краткий пересказ истории жизни Жана де Сентре вплоть до его кончины (до «его ухода из мира сего», с. 2). Таким образом, нам *уже* известно, чем закончится история: конец рассказа проговаривается до того, как начнется сам рассказ. Тем самым устраняется всякий анекдотический интерес; романное действие заключается в преодолении расстояния «жизнь — смерть» и представляет собой всего лишь запись *отклонений* (неожиданностей), не способных разрушить уверенность в завершении тематического кольца «жизнь — смерть», объемлющего собой романное целое. У текста есть совершенно определенная тематическая ось; в нем происходит взаимодействие двух противопоставленных, взаимоисключающих элементов, обозначение которых меняется (порок - добродетель, любовь - ненависть, похвала — порицание; например, вслед за позаимствованной у латинских авторов апологией дамы-вдовы непосредственно следуют женоненавистнические высказывания бл. Иронима), однако семиотическая ось (положительное — отрицательное) остается неизменной. Ничто не ограничивает чередование этих элементов, кроме одного — это изначальная предпосылка об *исключенном третьем,* то есть предпосылка о неизбежности выбора между одним *или* другим членом оппозиции (исключающее «или»).

Но в романной идеологеме (как и в идеологеме знака) несводимость друг к другу противопоставленных членов допускается лишь в том случае, если разделяющее их пустое пространство разрыва заполняется двусмысленными комбинациями сем. Изначально принятое

противопоставление, задающее траекторию романа, тут же отодвигается *вперед,* чтобы освободить место, в *данный момент,* целой системе наполнителей, цепочке отклонений; простираясь поверх противоположных полюсов, они в своем стремлении к синтезу разрешаются в фигуре *притворства* или *маски.* Таким образом, отрицание принимает вид утверждения некоей двойственности; взаимоисключенность двух элементов, заданных тематическим кольцом романа, заменяется на *сомнительную позитивность,* так что *дизъюнкция,* открывающая и закрывающая роман, уступает место *да-нет* (недизъюнкции). Именно в соответствии с этой функцией, которая, стало быть, не предполагает паратетического молчания, но позволяет сочетать карнавальную игру со своей недискурсивной логикой, создаются все допускающие двойное прочтение фигуры, присутствующие в романе — наследнике карнавала; на уровне романного означаемого это хитрые уловки, измены, появление чужестранцев и андрогинов, высказывания, допускающие двоякое толкование или имеющие двойной адресат; на уровне романного означающего это блазоны,
143
«крики». Траектория романа была бы невозможна без функции недизъюнкции, носящей имя *двойственности* (мы еще вернемся к ней); именно она придает роману исходную запрограммированность. Антуан де Ла Саль вводит эту функцию вместе с высказыванием Дамы, обнаруживающим двойную направленность: как сообщение, предназначенное подругам Дамы и придворным, ее высказывание коннотирует агрессивность по отношению к Сен-тре; как сообщение, адресованное самому Сентре, оно коннотирует «нежную» и «томительную» любовь. Интересно проследить последовательные этапы раскрытия недизъюнктивной функции высказывания Дамы. Сначала двойственность сообщения известна лишь самому говорящему (Даме), автору (субъекту романного высказывания) и читателю (адресату романного высказывания); двор (нейтральная инстанция = объективное мнение), равно как и Сентре (пассивный предмет сообщения), не догадывается о бесспорной агрессивности Дамы по отношению к пажу. Затем, однако, происходит смещение двойственности: Сентре узнает о ней и принимает ее; тем самым он перестает быть предметом сообщения и становится полновластным субъектом высказываний. И наконец, Сентре, забывая о недизъюнкции, преобразует в полностью позитивное то высказывание, о котором ему было известно, что оно *также* и негативное; он не учитывает наличие притворства и упорно толкует как однозначное (следовательно, толкует превратно) высказывание, по-прежнему сохраняющее свою двойственность. Неудача, постигающая Сентре, — а также завершение рассказа — проистекают из ошибки, заключающейся в подмене недизъюнктивной функции высказывания его истолкованием в качестве дизъюнктивного и однозначного.
Таким образом, в романном отрицании присутствует двоякого рода модальность: *алетическая* (противопоставление контрарных членов необходимо, возможно, случайно или невозможно) и *деонтическая* (объединение контрарных членов обязательно, позволительно, безразлично или запрещено). Роман становится возможным благодаря совмещению *алетической* модальности противопоставления с *деонтической* модальностью объединения противопоставленных членов[9]. Роман следует траектории деонтического синтеза с тем, чтобы затем осудить его и утвердить под видом алетической модальности противопоставление контрарных членов. Двойственность (притворство, маска), бывшая основной фигурой карнавала[10], превращается в пусковую площадку отклонений, которые заполняют собой молчание, обусловленное дизъюнктивной функцией тематико-программирующего кольца романа. Таким образом, роман вбирает в себя двойственность (диалогизм) карнавального действа, подчиняя ее, однако, одноголосию (монологиз-
144
му) символической дизъюнкции, гарантом которой выступает трансцендентная инстанция — автор, берущий на себя ответственность за все романное высказывание в целом.
3. Именно в данной точке текстовой траектории романа, после обозначения топонимических (сообщение — получатель) и тематических (жизнь — смерть) границ (кольца) текста, появляется слово *актер.* Оно появится еще не раз, вводя *речь* того, кто записывает рассказ в качестве *высказывания* одного из действующих лиц *той драмы,* автором которой он одновременно является. Обыгрывая гомофоничность слов *актер — автор* (лат. actor — auctor, франц. acteur — auteur), Антуан де Л а Саль вмешивается в сам процесс превращения речевого *акта* (работы) в дискурсный результат (в продукт), а тем самым и в процесс создания

«литературного» объекта. Для Антуана де Ла Саля писатель одновременно актер и автор, иными словами, он рассматривает текст романа как практику (актер) и как продукт (автор), как процесс (актер) и как результат (автор), как игру (актер) и как ценность (автор); при этом выходящие на первый план понятия произведения (сообщения) и владельца (автора) не в состоянии заслонить предшествующую им деятельность[11]. Таким образом, в романное высказывание вводится инстанция романной речи (в другой работе мы исследуем топологию инстанций дискурса в тексте романа)[12] и эксплицитно представляется как одна из его составных частей. Она выставляет писателя как главного актера предстоящего дискурс-ного действа и одновременно замыкает кольцом два модуса романного высказывания — *наррацию* и *цитацию* — в единой речи того, кто одновременно является *субъектом* книги (автором) и объектом действа (актером), ибо в романной недизъюнкции сообщение одновременно есть и дискурс, и репрезентация. Высказывание автора-актера развертывается, удваивается и приобретает двоякую направленность: 1) референциальное высказывание, *нар-рация* — речь, присваиваемая тем, кто записывает себя как актера-автора; 2) текстовые посылки, *цитация* — речь, которой наделяется другой — тот, чьему авторитету подчиняется записывающий себя в качестве актера-автора. Эти две линии столь тесно переплетены между собой, что даже смешиваются: Антуан де Ла Саль без труда переходит от истории, которую «переживает» Дама Милых Кузин и «свидетелем» которой он является (от наррации), к прочитанной им истории об Энее и Дидоне (к цитации) и т. п.

4. В заключение отметим, что модальность романного высказывания как процесса — это модальность *умозаключения;* в этом процессе субъект романного высказывания-результата производит некую последовательность утверждений, которые являются *выводом из умозаключения,* сделанного на основе других последователь-

ностей (как референциальных, а стало быть, нарративных, так и текстовых, то есть дотационных); последние являются *посылками умозаключения* и в качестве таковых рассматриваются как истинные. Романное умозаключение ограничивается актом номинации двух посылок и главным образом их связыванием, тогда как вывод в силлогизме, в отличие от логического умозаключения, отсутствует. Поэтому высказывательная функция автора-актера заключается в том, чтобы склеить свой собственный дискурс с прочитанными ранее дискурсами других, инстанцию своей речи — с инстанцией речи других.

Любопытно взглянуть на слова-агенсы подобного рода умозаключений: «прежде всего *мне кажется,* что она хотела следовать примеру вдов древности», «если, *как говорит* Вергилий...», «бл. Иероним *говорит об этом»* и т. п. Это пустые слова, они функционируют одновременно как *юнктивы* и как *транслятивы.* В качестве юнктивов они связывают (суммируют) два минимальных высказывания (нарративное и цитационное) в едином романном высказывании; стало быть, они межъядерные. В качестве трансля-тивов они переносят высказывание из одного текстового пространства (из устного дискурса) в другое (в книгу), изменяя его идеоло-гему; стало быть, они внутриядерные[13] (в качестве примера можно привести транспозицию выкриков глашатаев и блазонов в письменный текст).

Наличие агенсов умозаключения предполагает соположение *дискурса,* вложенного в уста некоего субъекта, с иным *высказыванием,* отличным от высказывания автора. Они делают возможным отрыв романного высказывания от его субъекта, от его самоналичия, позволяют перемещать его с дискурсного (информационного, коммуникативного) уровня на текстовой (на уровень производства). Прибегая к умозаключению, автор отказывается выступать в качестве объективного «свидетеля», обладателя истины, символизируемой Словом; он записывает себя в качестве читателя или слушателя, который строит свой текст посредством перму-тации высказываний *других.* Он не столько *говорит,* сколько *расшифровывает.* Агенсы умозаключения позволяют ему свести рефе-ренциальное высказывание (наррацию) к текстовым посылкам (к цитации), и наоборот; при их посредстве два различных дискурса становятся сходными, подобными, происходит их уравнивание. Идеологема знака в данном случае проявляется в модальности умозаключения, присущей романному высказыванию-процессу. Эта идеологема допускает существование «другого» (другого дискурса) лишь в той мере, в какой она делает его *своим.* Эпосу не было известно подобное удвоение модальности высказывания-процесса. В песнях о деяниях готовое высказывание говорящего

было однозначным; оно называло некий референт («реальный» объект или дискурс) и служило символическим означающим трансцендентных объектов (универсалий). Поэтому средневековая литература, в которой господствовал символ, была литературой «означающего», «фонетической» литературой, опиравшейся на монолитное присутствие означенной трансцендентности. В карнавальном действе происходит удвоение инстанции дискурса: *актер* и *толпа* по очереди и одновременно выступают в роли субъекта и адресата дискурса. Карнавал играет также роль моста, соединяющего две удвоенные инстанции; в нем каждый из членов узнает самого себя: автор (актер + зритель). Это и есть та третья инстанция, которая вводится в романное умозаключение и реализуется в высказывании автора. Не сводясь ни к одной из посылок умозаключения, модальность романного высказывания-процесса оказывается тем невидимым фокусом, в котором перекрещиваются звучание (референциальное высказывание, наррация) и письмо (текстовые посылки, цитация); это то полое, не подающееся репрезентации пространство, которое сигнализирует о себе выражениями типа «как говорит», «мне кажется», «говорит об этом» или другими агенсами умозаключения, чья функция заключается в отсылке, оборачивании, замыкании. Таким образом, в романном тексте мы обнаружили третий вид исходного программирования, благодаря которому он заканчивается еще до начала истории в собственном смысле слова. Романное высказывание как процесс предстает в виде несиллогистического умозаключения, как компромисс между свидетельством очевидца и цитацией, между живым голосом и написанной книгой. Роман разыгрывается в том пустом пространстве, на той непредставимой траектории, где происходит объединение двух типов высказываний с *различными и несводимыми друг к другу* «субъектами».

IV. Недизъюнктивная функция романа

1. В романном высказывании противопоставление членов мыслится как абсолютное, не допускающее никаких альтернаций; это противопоставление между двумя соперничающими группировками, между ними невозможна никакая солидарность или взаимодополнительность, их нельзя объединить в едином ритме. Для того чтобы эта неальтернирующая дизъюнкция смогла задать дискурсную траекторию романа, она должна быть целиком охвачена некой негативной функцией — функцией недизъюнкции. Недизъюнкция вступает в действие на втором этапе, и вместо понятия *бесконечности, дополнительной по отношению к дву-*

раздельности (такое понятие могло бы сформироваться в иной концепции отрицания, которое можно было бы назвать радикальным отрицанием, ибо оно предполагает, что противопоставление двух членов *одновременно* мыслится как их общность или как симметричное объединение), она вводит фигуру притворства, амбивалентности, *двойственности.* Поэтому первоначальное неальтернирующее противопоставление оказывается псевдо-противопоставлением; оно является таковым уже в зародыше, ибо не допускает своей противоположности, а именно солидарности соперников. Жизнь абсолютно противопоставлена смерти (как любовь — ненависти, добродетель — пороку, добро — злу, бытие — небытию) при отсутствии отрицания, дополнительного по отношению к этому противопоставлению и способного трансформировать двураздельность в ритмическую целостность. Без этой двойной операции отрицания, в результате которой *различие* членов сводится к радикальной *дизъюнкции* с пермутацией двух членов, то есть к пустому пространству, вокруг которого они вращаются, изничтожаясь в качестве сущностей и преобразуясь в альтернирующий ритм, отрицание остается неполным и незавершенным. Когда задаются два противопоставленных члена, но при этом не утверждается одновременно их тождество, операция *радикального отрицания* делится на две фазы: 1) дизъюнкция; 2) недизъюнкция.

2. Благодаря такому удвоению прежде всего вводится *время]* тогда темпоральность (история) предстает *как разрядка* радикального отрицания; это то, что вводится между двумя изолированными, неальтернирующими тактами (противостояние — примирение). В других культурах оказалось возможным помыслить такое полное отрицание, которое замыкает оба такта кольцом, уравнивает их и таким образом позволяет избежать разрядки операции

отрицания (введения длительности); вместо этого вводится пустота (пространство), в которой происходит пермутация контрадикторных членов.
Вследствие «амбивалентизации» отрицания появляется и целесообразность, теологичность (Бог, «смысл»). Если в начале допускается дизъюнкция, то на втором этапе два члена сливаются в *один;* этот синтез предстает как такое объединение, в котором «забывается» первоначальное противопоставление, равно как до этого противопоставление не «предполагало» объединения. Поскольку на втором этапе появляется Бог, чтобы маркировать замкнутость семиотической практики, основанной на неальтернирующем отрицании, то становится очевидным, что эта замкнутость присутствует уже на первой стадии - стадии простого абсолютного противопоставления (неальтернирующей дизъюнкции).
148
Именно удвоение отрицания является источником всякого *мимесиса.* Неальтернирующее отрицание есть закон повествования: материал и источник любой наррации — это время и финальность, история и Бог. Эпос и повествовательная проза заполняют собой тот пространственный промежуток и нацелены на ту теологию, которые выделяет из себя неальтернирующее отрицание. Лишь в иных цивилизациях можно найти пример немиметического дискурса, научного или сакрального, морального или ритуального, который строится, изглаживая себя в ритмических последовательностях и объединяя в примиряющем действии антитетические пары сем[14]. Роман не является исключением из данного закона наррации. Среди множества видов повествования он выделяется тем, что недизъюнктивная функция проявляется на всех уровнях (тематическом, синтагматическом, актантном и т. д.) глобального романного высказывания. С другой стороны, именно на второй стадии — стадии неальтернирующего отрицания, то есть недизъюнкции, формируется идеологема романа.
3. Действительно, дизъюнкция (тематическое кольцо «жизнь — смерть», «любовь — ненависть», «верность — измена») обрамляет собою весь роман, и мы обнаруживаем ее в закрытых структурах, программирующих начало романа. Однако роман возможен лишь тогда, когда дизъюнкция двух элементов подвергается отрицанию, но при этом никуда не исчезает, а получает подтверждение и одобрение. Она неожиданно предстает скорее как *двойственность,* чем как две *несводимые друг к другу сущности.* Изменник, осмеянный монарх, побитый воин, неверная жена — все эти фигуры подчинены функции недизъюнкции, обнаруживаемой при самом возникновении романа.
Напротив, в основе эпоса скорее лежит символическая функция исключающей дизъюнкции, или неконъюнкции. В «Песни о Роланде» и во всех произведениях цикла Круглого Стола герой и изменник, добряк и злодей, воинский долг и сердечное влечение с самого начала и до конца преследуют друг друга, пребывая в состоянии непримиримой вражды, и никакой компромисс между ними невозможен. По этой причине в «классическом» эпосе, подчиняющемся закону (символической) неконъюнкции, не могли возникнуть характер и индивидуальная психология[15]. Психологизм появляется вместе с недизъюнктивной функцией знака и в его двусмысленности находит благодатную почву для своих ухищрений. Однако, изучая эволюцию эпоса, можно проследить появление фигуры *двойственности* как предвестницы *характера.* Так, к концу XII в. и особенно в XIII и XIV вв. получают распространение двусмысленные эпические произведения, в которых император выставляется на посмешище, фигуры клириков и баронов
149
приобретают гротескность, а герои превращаются в трусов и подозрительных личностей («Паломничество Карла Великого»); король оказывается ничтожеством, добродетель более не вознаграждается (цикл Гарена де Монглана), а изменник выступает в роли главного актанта (цикл Доона де Майанса, поэма «Рауль де Камбрэ»). Ничего не высмеивая и не восхваляя, не клеймя и не одобряя, подобного рода эпос является свидетельством двойственной семиотической практики, основанной на сходстве противоположностей и находящей питательную среду в путанице и двусмысленности.
4. С точки зрения перехода от символа к знаку куртуазная литература Юга Франции представляет особый интерес. Недавние исследования[16] показали наличие аналогий между культом Дамы в южнофранцузской литературе и в древнекитайской поэзии. На этом

основании можно сделать вывод, что на семиотическую практику с недизъюнктивным противопоставлением (христианство, Европа) оказала влияние иероглифическая семиотическая практика, основанная на «конъюнктивной дизъюнкции» (диалектическом отрицании); последняя есть также (и даже в первую очередь) конъюнктивная дизъюнкция двух непримиримо различных и в то же время подобных полов. В этом случае получает объяснение тот факт, что в течение длительного времени в такой важной разновидности семиотической практики западного общества, как куртуазная поэзия, *Другому* (Женщине) отводилась структурная роль *первого* плана. Однако в нашей цивилизации, когда происходил переход от символа к знаку, прославление конъюнктивной дизъюнкции превратилось в апологию только одного из членов противопоставления — Другого (Женщины); на него проецировал себя и *позже* сливался с ним *Тот же* (Автор, Мужчина). Одновременно происходило исключение Другого, которое неизбежно представало как исключение женщины, как не-признание половой (и социальной) противопоставленности.
Ритмический порядок, господствующий в восточной литературе, где половые различия предстают в виде конъюнктивной дизъюнкции (иерогамия), был заменен на центрированную систему (Другой, Женщина), но центр в ней наличествует лишь для того, чтобы позволить «тем же» отождествить себя с ним. Следовательно, это псевдоцентр, центр мистификации, слепое пятно; его ценность заключена в *Том же,* который создает себе Другого (центр), чтобы переживать себя в качестве единого, единственного и уникального. Отсюда эксклюзивная позитивность этого слепого пятна-центра (Женщины), которая простирается в бесконечность (бесконечность «благородства» и «душевных достоинств»), устраняет дизъюнкцию (различие полов) и разрешается в серии *образов* (от ангела до Девы
150
Марии). Жест отрицания остается незавершенным, он приостанавливается, не успев указать на Другого (на Женщину) как противоположного (-ую) и *в то же время* равного (-ую) Тому же (Мужчине, Автору); он и сам не успевает подвергнуться отрицанию посредством установления корреляции между контрарными членами (тождественность Мужчины и Женщины и *одновременная* их дизъюнкция), а потому этот жест *уже* оказывается теологическим жестом. В соответствующий момент он сливается с религиозным жестом и в своей незавершенности тяготеет к платонизму.
В теологизации куртуазной литературы усматривали попытку спасти любовную лирику от преследований со стороны Инквизиции[17] или, наоборот, результат распространения деятельности инквизиционных трибуналов и доминиканского и францисканского ордена на южнофранцузское общество после поражения альбигойцев[18] . Каковы бы ни были действительные события, спириту-ализация куртуазной литературы была заключена уже в самой структуре рассматриваемой семиотической практики с ее псевдоотрицанием и непризнанием конъюнктивной дизъюнкции сем-ных элементов. В такой идеологеме идеализация женщины (Другого) означает отказ общества строить себя на основе признания *дифференцированного,* но не *иерархизирующего статуса* противопоставленных групп; она означает также, что это общество испытывает структурную потребность задать себе пермутационный центр, некую *иную* сущность, которая имеет ценность лишь в качестве *предмета обмена* между *теми* же. В социологии было описано, каким образом женщине удалось занять место пермутационного центра (место предмета обмена)[19]. Подобная обесценивающая высокая оценка подготовила почву для эксплицитного обесценения, которому женщина начиная с XIV в. стала подвергаться в буржуазной литературе (фаблио, соти, фарсы); два вида оценок по сути ничем не отличаются друг от друга.
5. Роман Антуана де Ла Саля, находясь на полпути между двумя типами высказываний, включает в себя оба приема. В структуре романа Дама предстает как двойственная фигура. Отныне она не только обожествляемая возлюбленная, как того требовал кодекс куртуазной поэзии, иными словами, не только высоко ценимый член недизъюнктивной

конъюнкции; теперь она также вероломная, неблагодарная, бесчестная женщина. Два атрибутивных члена, семы которых должны находиться в неконъюнктивной оппозиции в соответствии с требованием символической семиотической практики (куртуазное высказывание), в романе «Жан де Сентре» таковыми более не являются; теперь они образуют недизъюнкцию в составе одной и той же амбивалентной единицы,
151
коннотирующей идеологему знака. Даму не боготворят и не подвергают осмеянию, она ни мать, ни возлюбленная, не влюблена в Сентре и не хранит верность аббату, — словом, она та центральная недизъюнктивная фигура, на которой и держится весь роман.
Сентре также причастен недизъюнктивной функции: он ребенок и воин, паж и герой, он обманут Дамой и побеждает в бою, его лелеют и предают, он влюблен в Даму, и его любят король и товарищ по оружию Бусико (с. 141). Сентре так и не становится настоящим мужчиной; для дамы он ребенок-возлюбленный, для короля и Бусико — соратник и друг, делящий с ними постель. Сентре представляет собой совершенное воплощение андрогина, сублимацию пола (но без сексуализации возвышенного), и его гомосексуальность есть всего лишь введение в повествование недизъюнктивной функции той семиотической практики, которой он причастен. Он есть тот шарнир-зеркало, на которое проецируются другие аргументы романной функции, чтобы слиться с самими собой. Это Другой, который для Дамы Тот же (это мужчина и в то же время ребенок, следовательно, сама женщина; в ней он находит тождественность самому себе, не отделенную от «другого», но при этом остается непроницаемым для неустранимого *различия* двух полов). Он *тот же,* но также и *другой* для короля, воинов и Бусико (он мужчина и одновременно владеющая им женщина). Недизъюнктивная функция Дамы, которой уподобляется Сентре, обеспечивает ему исполнение роли предмета обмена в обществе мужчин; недизъюнктивная функция самого Сентре обеспечивает ему исполнение роли предмета обмена между мужской и женской половинами общества. Обе функции вместе замыкают кольцом элементы текста культуры, образуя из них стабильную систему, в которой доминирует недизъюнкция (знак).

У. Аккорд отклонений

1. Недизъюнктивная функция романа находит свое проявление на уровне сочленения составляющих его высказываний и предстает в виде *аккорда отклонений:* два аргумента, противопоставляемые в начале (и образующие тематическое кольцо «жизнь — смерть», «добро — зло», «начало — конец» и т. д.), вступают между собой в связь и опосредуются целым рядом высказываний, отношение которых к этому изначальному противопоставлению никак не выражено и не является логически необходимым; они свободно сочленяются между собой, и никакой высший императив не ограничивает возможностей их соположения. Эти высказывания пред-
152
ставляют собой отклонения по отношению к кольцу противопоставлений, охватывающему тест романа. Это могут быть *хвалебные описания* предметов (одежды, подарков, оружия) или событий (военных походов, празднеств, сражений). Таковы, например, описания торговых сделок, покупок, одежды (с. 51, 63, 71—72, 79), оружия (с. 50) и т. д. Высказывания данного типа повторяются с монотонной обязательностью и превращают текст в совокупность повторов, в последовательность закрытых, циклических, самодостаточных высказываний; каждое из них сосредоточено вокруг определенной *точки,* коннотирующей пространство (лавка торговца, комната Дамы), время (выступление войска, возвращение Сентре), субъект высказывания или все три категории сразу. Эти описательные высказывания содержат массу подробностей и периодически повторяются; ритм *повторения* и задает шкалу романной темпоральности. Действительно, Антуан де Ла Саль ни разу не описывает события, которые развивались бы во времени. Когда Актер (автор) производит некое высказывание, призванное служить временным связующим звеном, оно оказывается на редкость лаконичным и лишь связывает между

собой *описания,* в которых читателю представляется то войско, готовое выступить в поход, то торговка в лавке, то предмет одежды или драгоценная вещь; расхваливаются предметы, не связанные между собой никакой каузальной связью. Наслоение подобных отступлений происходит совершенно свободно — хвалебные описания могут повторяться до бесконечности, и тем не менее им кладет *предел* (замыкает и детерминирует их) основная функция романного высказывания — недизъюнкция. Хвалебные описания, если их рассматривать в рамках всего романа в целом, причем в обратном порядке, с конца, когда воодушевление обращается в свою противоположность — в отчаяние, предвещающее смерть, — эти описания релятивизиру-ются, становятся амбивалентными, обманчивыми, двойственными; однозначность сменяется двусмысленностью.
2. В траектории романа, кроме хвалебных описаний, встречаются также отклонения другого рода, согласованные с функцией недизъюнкции; это *цитаты* из латинских авторов и моральные наставления. Антуан де Ла Саль цитирует Фалеса Милетского, Сократа, Фемистия, Питтака из Митилены, Евангелие, Като-на, Сенеку, бл. Августина, Эпикура, св. Бернарда, св. Григория, св. Павла, Авиценну и др.; кроме открытых заимствований, в тесте романа обнаруживается также значительное количество плагиата. Нетрудно проследить внероманное происхождение двух указанных типов отклонений — хвалебного описания и цитирования.
Источник первого типа — ярмарка, рынок, городская площадь. Это возглас торговца, расхваливающего свой товар, или выкрик
153
глашатая, возвещающего о предстоящем сражении. Звучащее слово, устное высказывание, сам звук становятся книгой; роман — это не только письмо, но и транскрипция устного сообщения. На бумагу переносится произвольное *означающее* (звучащая речь, phone), которое стремится быть адекватным своему означаемому и референту; оно репрезентирует некую уже имеющуюся в наличии «реальность», ему предшествующую, удваивает ее, чтобы ввести в кругооборот обмена, а значит, свести ее к репрезентамену (знаку), которым можно легко манипулировать, пуская в оборот в качестве элемента, призванного обеспечить когезию коммуникативной (коммерческой) структуры, обладающей неким *смыслом* (стоимостью, ценностью).
Подобные хвалебные возгласы были широко распространены во Франции в XIV—XV вв. и известны под именем *блазонов.* Их происхождение следует искать в коммуникативном дискурсе — в сообщениях, которые произносились громким голосом на городской площади; их цель заключалась в том, чтобы непосредственно информировать толпу о ходе военных действий (о численности войск, их принадлежности, вооружении) или о состоянии рынка (о товарах, их качестве, цене)[20]. Торжественные, многословные, велеречивые перечисления принадлежат культуре, которую можно назвать фонетической; это культура обмена, окончательно утвердившаяся в Европе в эпоху Возрождения, она творится *голосом,* и в ней используются структуры дискурсного (словесного, фонетического) кругооборота. Она обязательно отсылает к некой реальности, отождествляясь с ней и удваивая («означивая») ее. Для «фонетической» литературы как раз и характерны подобного рода повторения хвалебных высказываний-перечислений[21].
Позднее блазоны лишаются своей однозначности и становятся двусмысленными — восхвалением и хулой одновременно. В XV в. блазон превращается в недизъюнктивную фигуру в полном смысле слова[22].
Антуан де Ла Саль вводит в свой роман блазон как раз накануне его раздвоения на хвалу и/или хулу. В книге блазоны представлены как однозначно хвалебные. Однако они становятся двусмысленными, как только их начинают прочитывать, исходя из общей функции романного текста: неверность Дамы вводит фальшивую ноту в хвалебный тон, доказывает его двусмысленность. Блазон преобразуется в хулу и таким образом приобщается к недизъюнктивной функции романа. Как мы отметили выше, функция, установленная на внетекстовом множестве (T_e), претерпевает изменения в текстовом множестве романа (Т) и тем самым определяет его идеологему.
Подобное раздвоение однозначного высказывания типично для устной речи, и в Средние века оно обнаруживается в любом

дискурсном (фонетическом) пространстве, особенно в карнавальном действе. Раздвоение, присущее самой природе знака (предмет — звук, референт— означаемое — означающее), и топология коммуникативного кругооборота (субъект — адресат, Тот же — псевдо-Дру-гой) оказывают влияние на логический уровень (фонетического) высказывания и проявляются в нем в виде недизъюнкции.

3. Второй тип отклонений — цитация — имеет своим источником письменный текст. Латынь и *другие* (прочитанные) книги проникают в текст романа, либо непосредственно переписываясь (цитаты), либо в виде мнемонических следов (воспоминаний). Они переносятся в неизменном виде из своего собственного пространства в пространство пишущегося романа, заключаются в кавычки или просто подвергаются плагиату[23].

Для конца Средневековья, наряду с высокой оценкой звучащей речи и с введением в текст культуры (буржуазного) пространства ярмарки, рынка, улицы, характерно также массовое распространение письменных тестов; книга перестает быть привилегией аристократов и эрудитов и демократизируется[24]. Таким образом, фонетическая культура стремится стать культурой письменной. Однако, поскольку любая книга в нашей цивилизации представляет собой транскрипцию устной речи[25], цитирование и плагиат оказываются столь же фонетичными, сколь и блазон, даже если при установлении их внеписьменного (устного) происхождения приходится обращаться к книгам, предшествовавшим книге Антуана де ЛаСаля.

4. Тем не менее отсылка к другому письменному тексту ведет к нарушению законов транскрипции устной речи; имеются в виду перечисление, повторение, а значит, и темпоральность (см. выше). Введение инстанции письма влечет за собой два главных следствия.

Первое следствие: темпоральность романа Антуана де Ла Саля есть не столько дискурсная темпоральность (нарративные последовательности не сочленяются друг с другом в соответствии с законами темпоральное™ устной синтагмы), сколько такая темпоральность, которую можно назвать *письменной* (нарративные последовательности ориентированы на само действие писания и им же производятся). Последовательность «событий» (описательных высказываний или цитат) подчиняется движению руки, работающей над незаполненной страницей, подчиняется самому механизму записи. Антуан де Ла Саль нередко прерывает *течение* дискурсного времени и вводит *настоящее время* своей работы над текстом. «Возвращаясь к сказанному», «выражаясь короче», «что мне вам сказать», «и здесь я ненадолго прерву свой рассказ о Мадам и ее подругах и вернусь к маленькому Сентре» и т. п. — подобные

юнктивы сигнализируют о наличии *иной* темпоральности, отличной от темпоральности дискурсной (линейной) последовательности; это — *сплошное настоящее время* процесса рассказывания (работы письма), носящего характер умозаключения.

Второе следствие: когда готовое (фонетическое) высказывание записано на бумаге и когда переписан чужой текст (вставлены цитаты), и то и другое образуют письменный текст, в котором сам акт написания отступает на второй план и предстает в своей *целостности* как нечто *второстепенное,* как транскрипция-копирование, как знак, как «письмо» не в смысле записи, а в смысле предмета обмена: «Каковую [книгу] и посылаю вам в виде письма».

Итак, построение романа осуществляется в двойном пространстве; роман — это одновременно и фонетическое высказывание, и нечто написанное, однако дискурсный (фонетический) порядок в нем явно преобладает.

VI. Произвольность окончания и структурная завершенность романа

1. Любая идеологическая деятельность предстает в виде *законченных* в композиционном отношении высказываний. Эту законченность следует отличать от *структурного завершения,* на которую претендуют лишь некоторые философские системы (Гегель), а также религии. Структурная завершенность как основополагающее свойство присуще тому предмету, который в нашей культуре потребляется в виде конечного продукта (эффекта, впечатления) при отказе прочитывать в нем сам процесс его производства; этот предмет — «литература», и роман занимает в ней привилегированное положение. Понятие литературы совпадает с понятием романа как в отношении времени их возникновения, так и в отношении закрытости их структуры[26]. Эксплицитная законченность нередко отсутствует в тесте романа, или же она может быть двусмысленной, подразумеваемой. Однако при всей незаконченности романного текста его структурная завершенность выступает со всей очевидностью. Помня о том, что каждому жанру присущ свой тип структурной завершенности, мы попытаемся

охарактеризовать структурную завершенность романа «Жан де Сентре».
2. Исходное программирование книги уже означает ее структурную завершенность. В описанных нами выше фигурах траектории замыкаются, возвращаются к исходной точке или пересекаются в результате действия цензуры; тем самым четко обозначаются границы замкнутого дискурса. Верно и то, что композиционная законченность книги как бы воспроизводит ее структурную завер-
156
шенность. Роман заканчивается высказыванием актера, который, доведя историю своего героя Сентре до эпизода с наказанием Дамы, прерывает рассказ, возвещая о его окончании: «А теперь я приступлю к окончанию своего рассказа...» (с. 307).
Историю можно считать законченной, когда замыкается одно из колец (разрешается одно из диадических противоречий), ряд которых был намечен благодаря исходному программированию романа. В романе Антуана де Ла Саля этим кольцом является осуждение Дамы, означающее осуждение двусмысленности. *Рассказ* на этом останавливается. Это завершение рассказа конкретным кольцом мы будем называть *воспроизведением* структурной завершенности.
Однако структурная завершенность, выраженная еще раз посредством конкретизации основной фигуры текста (оппозитивной диады в ее связи с недизъюнкцией), оказывается недостаточной, чтобы придать авторскому дискурсу закрытость. Ничто не может положить конец бесконечному нанизыванию колец в речи, за исключением произвольно принятого решения. По-настоящему прервать рассказ может вторжение в готовое романное высказывание той самой работы, которая его же и производит, — вторжение сейчас, здесь, на этой странице. Речь прекращается вместе со смертью ее субъекта, и именно в инстанции письма (работы) происходит его умерщвление.
Появление новой рубрики — «актер» — сигнализирует о втором, настоящем окончании романа: «И на этом я закончу книгу об этом отважнейшем рыцаре, который...» (с. 308). И далее следует краткий рассказ о рассказе, с тем чтобы закончить роман, сведя высказывание к акту письма («Теперь, высочайший, превосходнейший, могущественнейший принц и мой грозный властелин, если я каким-либо образом согрешил, *написав* слишком много или слишком мало... я написал эту книгу, под названием Сентре, каковую и посылаю вам в виде письма...» (с. 309). Прошедшее время устной речи заменяется настоящим временем написания. («И об этом, в настоящее время, мой грозный властелин, я больше ничего вам не пишу...»)
В двойной плоскости текста (история Сентре — история процесса письма), когда само письменное производство становится предметом рассказа, а рассказ зачастую прерывается, чтобы продемонстрировать акт его производства, смерть (Сентре) как риторический образ совпадает с остановкой дискурса (с устранением актера). Однако — и здесь вновь локус *речи* отодвигается назад — его смерть, входящая в текст именно в тот момент, когда текст замолкает, не может быть проговорена; факт смерти удостоверяется письмом (надгробной надписью), которое в другом письме
157
(в тексте романа) заключается в кавычки. Более того, на этот раз отодвигается назад локус *языка,* поскольку надгробная надпись цитируется на мертвом (латинском) языке; отодвигаясь от французского языка, она тем самым достигает мертвой точки, в которой завершается уже не рассказ (он закончился в предыдущем абзаце: «И здесь начинается конец моего рассказа...»), а *дискурс* и его продукт — «литература»/«письменное послание» («И на этом я закончу книгу...»).
3. Рассказчик мог бы возобновить рассказ о приключениях де Сентре, а какие-то из них мог бы опустить, но, как бы то ни было, рассказ закончен, он родился, и он умер; структурную завершенность ему придают описанные нами выше функции замыкания, присущие идеологеме знака; в рассказе они лишь повторяются и варьируются. В композиционном же отношении рассказ как факт культуры замыкается посредством эксплицитного его представления как письменного текста.
Итак, на исходе Средних веков, то есть еще до консолидации «литературной» идеологии и того общества, надстройкой которого она является, Антуан де Ла Саль двояким образом

заканчивает свой роман: как рассказ (в структурном плане) и как дискурс (в композиционном плане), и это композиционное замыкание самой своей наивностью придает очевидность важнейшему факту, который позднее будет сокрыт в буржуазной литературе. Этот факт заключается в следующем.

У романа двойной семиотический статус: он есть языковой *феномен* (рассказ), но также и дискурсный *кругооборот* (письменное послание, литература). Тот факт, что роман есть *рассказ,* — это всего лишь один (первичный) аспект его основной особенности, заключающейся в том, что он *имеет отношение* к «литературе». Теперь мы видим разницу между романом и рассказом: роман уже есть «литература», то есть продукт речи, (дискурсный) предмет обмена, у него есть владелец (автор), стоимость и потребитель (публика, адресат). В рассказе его завершение совпадает с замыканием траектории кольца[27]. Завершение же романа не совпадает с его окончанием. В конце появляется инстанция речи, часто в форме эпилога, чтобы замедлить наррацию и показать, что мы имеем дело со словесной конструкцией, целиком находящейся во владении говорящего субъекта[28]. Рассказ предстает как история, а роман - как дискурс (независимо от того факта, что автор - более или менее осознанно — признает его таковым). В этом своем качестве роман представляет собой решающий этап в критическом осознании говорящим субъектом своей собственной речи. Закончить роман *как рассказ* — проблема риторическая; суть ее заключается в том, чтобы вновь обратиться к закрытой идеологе-

ме знака, с которой началось повествование. Закончить роман как факт литературы (воспринять его как дискурс или знак) — это проблема общественной практики, проблема текста культуры, и заключается она в том, чтобы поставить речь (продукт, произведение) перед лицом ее собственной смерти — перед письмом (текстовой продуктивностью). Именно здесь возникает третье понимание книги — как *работы,* а не просто как феномена (рассказа) или литературы (дискурса). Разумеется, сам Антуан де Ла Саль был далек от такого понимания книги. После него со сцены социального текста был устранен всякий намек на его производство, вместо этого он стал рассматриваться только как продукт (результат, стоимость). Царство *литературы* — это царство *рыночной стоимости,* и благодаря ей происходит настоящее сокрытие того, что практиковал, едва осознавая, Антуан де Ла Саль, — сокрытие дискурсного происхождения литературного факта. Лишь вместе с проблематизацией буржуазного социального текста произошла и проблематизация «литературы» (дискурса), когда в самом тексте нашла свое проявление работа письма[29]. Пока же функция письма как работы, разрушающей репрезентацию (факт литературы), остается подспудной, она не воспринимается и не проговаривается, хотя нередко проявляет себя в тексте и становится очевидной при его толковании. Для Антуана де Ла Саля, как и для любого писателя, именуемого «реалистом», письмо и *есть* речь как закон (без возможности его нарушения).

Для того, кто мыслит себя «автором», письмо предстает как нечто, ведущее к окостенению, застыванию, остановке. Для *фонетического* сознания, начиная с эпохи Возрождения и до наших дней[30], письмо представляет собой искусственно установленный предел, произвольный закон, субъективно обусловленную завершенность. Вторжение в текст инстанции письма часто служит отговоркой для автора, чтобы оправдать произвольность окончания своего рассказа. Так, Антуан де Ла Саль в процессе письма записывает и себя самого, чтобы оправдать остановку письма; его рассказ — это письменное послание, и смерть последнего совпадает с остановкой движений его руки. Наоборот, смерть Сентре не служит поводом для рассказа о некоем приключении; Антуан де Ла Саль, в иных случаях столь многословный и склонный к повторениям, на этот раз, возвещая о столь важном событии, ограничивается переписыванием надгробной надписи, причем на двух языках — латинском и французском... Перед нами парадоксальное явление, которое в различных формах пронизывает всю историю романа: это обесценение письма, взгляд на него как на нечто пейоративное, парализующее, умерщвляющее. И наряду с ним мы наблюдаем другое явление —

высокую оценку произведения, автора, литературного факта (дискурса). Письмо появляется лишь для того, чтобы закончить, закрыть книгу, то есть дискурс, а открывает ее речь: «Из них

в первой [главе] пойдет речь о Даме Милых Кузин» (с. 1). Акт письма по сути своей есть акт дифференциации; благодаря ему текст приобретает статус «другого», не сводимого к своему иному; в то же время это по сути дела акт установления корреляции, позволяющий избежать всякого замыкания текстовых сегментов в конечной идеологеме и дающий простор для их бесконечного взаимоупорядочения. И тем не менее этот акт аннулируется, и о нем вспоминают лишь для того, чтобы противопоставлять «объективной реальности» (высказыванию, фонетическому дискурсу) «субъективный артефакт» (практику письма). Противопоставление между фонетическим и письменным, между высказыванием и текстом, характерное для буржуазного романа при обесценении второго члена противопоставления (письма, текста), сбило с толку русских формалистов, которые истолковали вторжение инстанции письма в рассказ как доказательство «произвольности» текста или мнимой «литературности» произведения. Очевидно, что понятия *произвольность* и *литературность* мыслимы в рамках лишь такой идеологии, в которой (фонетическое, дискурсное) произведение получает более высокую оценку по сравнению с письмом (текстовой продуктивностью), иными словами, — в рамках закрытого текста (культуры).

Примечания

[1] Можно выделить три типа семиотических практик с точки зрения их отношения к знаку: 1) *систематическая* семиотическая практика, в основу которой положен знак, а стало быть, смысл; она консервативна, ограниченна, все ее элементы ориентированы на денотаты; она логична, экспликативна, неизменяема и не стремится изменить «другого» (адресата); 2) *трансформирующая* семиотическая практика: «знаки» отрываются от своих денотатов и приобретают направленность на «другого», с тем чтобы изменить его; 3) *параграмматическая* семиотическая практика; в ней знак элиминируется, заменяясь коррелятивным параграммати-ческим рядом, который можно изобразить в виде тетралеммы: каждый знак имеет денотат; ни один знак не имеет денотата; каждый знак имеет и не имеет денотат; неверно, что каждый знак имеет и не имеет денотат. См. нашу статью «К семиологии параграмм» (с. 194—225 настоящего издания).

[2] «Литературоведение является одной из ветвей обширной науки об идеологиях, охватывающей... все области идеологического творчества человека» *(Медведев П. Н.* Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. Л.: Прибой, 1928). Термин «идеологема» позаимствован нами из этой работы.

[3] Термин «семема» мы позаимствовали у А.-Ж. Греймаса; он определяет семему как комбинацию семного ядра и контекстуальных сем и относит ее к уровню

манифестации, противопоставляемому уровню имманентности, к которому относится сема. См.: *Greimas A.-G.* Semantique structurale. P.: Larousse, 1966, p. 42.

[4] В истории западноевропейской научной мысли можно выделить три основных направления, которые последовательно избавились от господства символа и через знак пришли к понятию переменной; это платонизм, концептуализм и номинализм. См.: *Quine W. van. O.* Reification of universals // *Quine W. V. O.* From a logical point of view: 9 logico-philosophical essays. Cambridge (Mass.); London: Harward University Press, 1953. Из этой работы мы позаимствовали двоякое осмысление значащей единицы — в пространстве символа и в пространстве знака.

[5] *Male E.* L'art religieux de la fin du Moyen Age en France. P., 1949.

[6] Из наиболее значительных исследований отметим следующие: *Desonay F.* Le Petit Jehan de Saintre // Revue du Seizieme siecle. XIV. 1927. 1-48, 213-280; его же. Comment un ecrivain se corrigeait au XV siecle // Revue Beige de Philologie et d'Histoire. VI. 1927. 81-121; *Otaka Y.* Etablissement du texte definitif du Petit Jehan de Saintre // Etudes de Langue et Litterature Fran?aises. Tokyo. VI. 1965. 15—28; *Shepard W. S.* The Syntax of Antoine de La Sale // Publ. of the Modern Lang. Assn. of Amer. XX. 1905. 435-501; *Soderhjelm W. P.* La Nouvelle fran9aise au XV^{e} siecle. P., 1910; его же: Notes sur Antoine de La Sale et ses oeuvres. Helsingfors, 1904. Издание романа, которым мы пользуемся, было подготовлено Ж. Мисраи (Фордхэмский университет) и Ч.А. Кнудсоном (Иллинойский университет): *La Sale A. de.* Jehan de Saintre. Ed. par J. Misrahi et Ch. A. Knudson. Geneve: Librairie Droz, 1967.

[7] Любой роман нашего времени, озабоченный проблематикой «реализма» и «письма», обнаруживает сходство со структурной амбивалентностью «Жана де Сентре». Современная реалистическая литература, находясь на другом конце исторической траектории романа (в той ее точке, где он вновь изобретает себя, чтобы перейти к такой продуктивности письма, которая лишь соприкасается с нар-рацией, но не подчиняется ей), напоминает ту работу по организации разнородных высказываний, которую проделал Анутан де Ла Саль в самом начале бурной истории романа. Это родство совершенно очевидно в романе Л.Арагона «Гибель всерьез», и, по признанию самого автора, оно *намеренное',* в этом романе Автор (Антуан) отделяет себя от Актера (Альфреда) и даже берет себе имя Антуана де Ла Саля.

[8] Этот термин использовал В.Шкловский в своем исследовании «Строение рассказа и романа» [опубликованном в кн.: *Шкловский В.* О теории прозы. М.: Федерация, 1929. С. 68-90. - *Прим. пер.};* см.: Theorie de la litterature. Coll. Tel Quel. P.: Ed. Du Seuil, 1965. P. 170.

[9] См.: *Wright G. H.* von. An Essay on Modal Logic. Amsterdam: North-Holland Publ. Co., 1951.

[10] Концепцией двойственности и амбивалентности как основной фигуры *романа,* связывающей его с устной традицией карнавала, с механизмами смеховой культуры и маски и со структурой мениппеи, мы обязаны М. М.

Бахтину (см.: *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советский писатель, 1963; Творчество Франсуа Рабле. М.: Художественная литература, 1955). См. также нашу статью «Слово, диалог и роман» (с. 165—193 настоящего издания).

[11] Понятие «автора» возникает в поэзии на романских языках в начале XII в.; поэт, обнародовав свои произведения, вверяет их памяти жонглеров, требуя от них точности воспроизведения; малейшее изменение в тексте тут же замечается и порицается. (Ср. выражение Jograr braadador «орущий хуглар», приводимое Р. Менендесом Пидалем в кн.: *Menendez Pidal R.* Poesia juglaresca y origenes de las literatures romariicas. Madrid: Inst. de estudios poh'ticos, 1957. P. 14, сноска 1). «Errou o juglar ! "Ошибся хуглар!" — восклицал с неодобрением галисийский трубадур, и тем самым и вместе с исчезновением исполнения произведений ученой поэзии хуглар исключается из литературной жизни; он превращается в простого музыканта и даже в этой своей должности заменяется впоследствии менестрелем, ти-

161

пом музыканта, пришедшего к нам из-за границы и в конце XIV — начале XV в. сосуществовавшего с хугларом» (Там же. С. 380). Так произошел переход от жонглера как Актера (действующего лица драмы, обвинителя, ср. латинский юридический термин actor «обвинитель», регулятор повествования) к Автору (создателю, творцу продукта — к тому, кто делает, располагает, упорядочивает, порождает, создает предмет, по отношению к которому он уже не производитель, а продавец; ср. латинский юридический термин auctor «продавец»).

[12] См. нашу книгу: *Kristeva J.* Le texte du roman. Approche semiologique d'une structure discursive transformationnelle. The Hague; Paris: Mouton, 1970. (См. с. 397—593 наст, издания.)

[13] Относительно этих терминов структурного синтаксиса см. книгу: *Tesniere L.* Esquisse d'une syntaxe structurale. P.: Klincksieck, 1953. (Ср. *Теньер Л.* Основы структурного синтаксиса. М.: Прогресс, 1988. - *Прим. пер.).*

[14] *Granet M.* Le Style // *Granet M.* La Pensee chinoise. P. 50.

[15] В эпосе индивидуальность человека ограничена прямолинейной отсылкой к одной из двух категорий: к добрым или злым, к положительным или отрицательным героям. Создается впечатление, что психологические состояния «как бы "освобождены" от характера. Они могут поэтому меняться с необычайной быстротой, достигать невероятных размеров. Человек может становиться из доброго злым, при этом происходит мгновенная смена душевных состояний» *(Лихачев Д. С.* Человек в литературе древней Руси. М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1958. С. 81).

[16] См.: *NyklA.R.* Hispano-arabic poetry and its relations with the old Provencal troubadours. Baltimore: H. Furst Company, 1946. Автор показал, как арабская поэзия, отнюдь не «влияя» механически на провансальскую, *способствовала,* через свои контакты с провансальским дискурсом, формированию и развитию куртуазной лирики как со стороны ее содержания и жанров, так и со стороны ритма, системы рифм, строф и т.д. Но, как показал советский академик Н.И.Конрад, арабский мир в свою очередь контактировал, на другом конце арабской империи, с Востоком и Китаем (в 751 г. у реки Таласе столкнулись войска Багдадского халифата и Танской империи). Два китайских поэтических сборника «Юэ фу» и «Юй тай синь юн», датируемые III—IV вв., сходны по своей тематике и структуре с провансальской куртуазной поэзией XII—XV вв., однако китайские поэтические произведения образуют *иной* ряд и относятся к другому типу мышления. Как бы то ни было, контакты и взаимовлияние двух культур — арабской и китайской — установленный факт. (Сравните, с одной стороны, исламизацию Китая, с другой — проникновение китайской структуры означивания [искусство, литература] в арабскую риторику, а из нее — в средиземноморскую культуру.) См.: *Конрад Н. И.* Проблемы современного сравнительного литературоведения // Известия Академии наук СССР. Серия «Литература и язык». 1959. Т. 18, № 4. С. 329-331.

[17] *Coulet J.* Le troubadour Guilhem Montanhagol. Toulouse: Privat, 1898. (Bibl. Meridionale, 1-re serie, t. 4.)

[18] *Anglade J.* Le troubadour Guirault Riquier. Etude sur la decadence de 1'ancienne poesie provenfale. 1905.

[19] *Campaux.* La question des femmes au XV[e] siecle // Revue des cours litteraires de la France et de 1'etranger, I. P., 1864. P. 458 et suiv. *Gide P.* Etude sur la condition privee de la femme dans le droit ancien et moderne. P., 1885. P. 381.

[20] Таковы, например, знаменитые cris de Paris 'парижские крики' — повторяющиеся высказывания, хвалебные перечисления, игравшие в прежнее время роль современной рекламы. См.: *Franklin A.* La vie privee d'autrefois. I. L'annonce et la reclame. Le cris de Paris. P., 1887; *KastnerJ.-G.* Les voix de Paris, essai d'une histoire litteraire et musicale des cris populaires. P., 1857.

[21] Например, в «Мистерии Ветхого Завета» (XV в.) военачальники Навуходоно-

162

сора перечисляют 43 вида оружия; в «Мученичестве св. Кантена» (конец XV в.) предводитель римского войска называет 45 видов оружия и т. п.

[22] Например, в «Сатирическом Пильграме» Гриммельсгаузена (1666) два десятка высказываний вначале подаются как семантически позитивные, затем повторяются как семантически пейоративные и, наконец, представляются как двойственные (ни позитивные, ни пейоративные). Блазон обильно представлен в мистериях и соти. См.: *Montaiglon A. de.* Recueil de poesies francoises des XV[e] et XVI[e] siecles... P.: P. Jannet - P. Daffis, 1865 -1878. T. I. P. 11-16; Т. III. P. 15-18, а также Bits des pays. T. V. P. 110-116. О блазонах см.: *Gaidez H., Sebillot P.* Blason populaire en France. P., 1884; *D'Haucourt G., Durivault G.* Le blason. P.: P.U.F., 1960.

[23] О заимствованиях и плагиате у А. де Ла Саля см.: *Lecourt M.* Antoine de La Sale et Simon de Hesdin // Melanges offerts a M. Emile Chatelain. P., 1910. P. 341-350; его же Une source d'Antoine de La Sale: Simon de Hesdin // Romania, LXXVI, 1955. P. 39-83, 183-211.

[24] Известно, что после периода сакрализации книги (священная книга = книга, написанная по-латыни) в период раннего Средневековья начинается ее обесценение; в это же время происходит замена текстов изображениями. «Начиная с середины XII в. роль и судьба книги меняются. Город как центр производства и товарообмена

испытывает влияние книги и способствует ее распространению. Действие и слово находят в ней свое отражение, множатся в соответствии с диалектикой скачка. Книга, став продуктом первой необходимости, входит в производственный цикл Средневековья, она становится продуктом, который можно обменять на деньги, но также продуктом, производство которого поощряется» *(Flocon A.* L'univers des livres. P.: Hermann, 1961. P. 1). Появляются книги и *светского* содержания: циклы сказаний о Роланде, куртуазный роман — «Роман об Александре», «Роман о Фивах»; бретонские романы — о короле Артуре, о св. Граале, «Роман о Розе»; произведения трубадуров и труверов, поэзия Рютбёфа, фаблио, «Роман о Лисе», миракли, литургический театр и т.д. Возникает настоящая *торговля* рукописными книгами, получившая широкое распространение в XV в.; в Париже, Брюгге, Генте, Антверпене, Аугсбурге, Кельне, Страсбурге, Вене, на рынках, ярмарках, при церквах профессиональные переписчики открывают лавки, выставляя на продажу свою продукцию (см.: *Dahl S.* Histoire du livre de 1'antiquite a nos jours. P.: Ed. Poinat, 1960). Культ книги царил при дворе королей Анжуйской династии (тесно связанном с итальянским Ренессансом) в те времена, когда там подвизался Антуан де Ла Саль. Рене Анжуйскому (1480) принадлежали 24 турецкие и арабские рукописи, а в его спальне висела «большая таблица с буквами азбуки, с помощью которых можно писать во всех христианских и мусульманских странах».

[25] Для европейского мышления представляется естественным рассматривать любое письмо как нечто *вторичное,* следующее за устным произнесением. Такая низкая оценка письма, как и большинство наших философских предпосылок, восходит к Платону: «У меня самого по этим вопросам нет никакой записи и никогда не будет. Это не может быть выражено в словах, как остальные науки; только если кто постоянно занимается этим делом и слил с ним всю жизнь, у него внезапно, как свет, засиявший от искры огня, возникает в душе это сознание и само себя там питает». Исключением является случай, когда письмо уподобляется авторитету, незыблемой истине: «Что более прекрасного могло быть сделано в моей жизни, чем принести столь великую пользу людям, раскрыв всем в письменном виде сущность вещей?» *(Платон.* Соч. в 4-х т. Т. 4. М.: Мысль, 1994. С. 493). Однако идеалистическое мышление скептически относится к столь беспомощному орудию, как язык: «Словесное наше выражение здесь недостаточно. Поэтому-то всякий имеющий разум никогда не осмелится выразить словами то, что явилось плодом его размышления, и особенно в такой негибкой форме, как письменные знаки» (Там же. С. 494). Историки письма большей частью при-

держиваются такого же взгляда (см.: *Fevrier J. G.* Histoire de I'ecriture. P.: Payot, 1948). Напротив, Чан Ченминь, цит. соч., и П. ван Гиннекен *(P. van Ginneken.* La reconstruction typologique des langues archaiques de 1'humanite. Amsterdam, 1939) утверждают, что письмо предшествовало членораздельной речи.

[26] См.: *Медведев П.Н.,* Указ. соч.

[27] «"Short story" - исключительно сюжетный термин, подразумевающий сочетание двух условий: *малый* размер и *сюжетное ударение в конце» (Эйхенбаум Б.* О. Генри и теория новеллы // *Эйхенбаум Б.* Литература: Теория: Критика: Полемика. Л.: Прибой, 1927).

[28] В поэзии трубадуров, в народных сказках, рассказах о путешествиях и т.д. в конце часто вводится инстанция говорящего как свидетеля или участника рассказываемого «факта». Когда же заканчивается роман, автор берет слово не для того, чтобы выступить свидетелем «события» (как в народной сказке), и не для того, чтобы излить свои «чувства» или выказать свое «искусство» (как в поэзии трубадуров), а затем, чтобы заявить о своих правах собственности на дискурс, который он до этого якобы уступил «другому» (персонажу). Он переживает себя как актер речи (а не последовательности событий) и прослеживает ее затухание (смерть) после замыкания цепочки событий, представляющих какой-то интерес (например, смерть главного героя).

[29] Такова, например, книга Филиппа Соллерса «Парк» (1961); в ней описывается *производство* письма, предшествующее возможному *эффекту* «произведения» как *феномена* (репрезентативного) дискурса.

[30] Относительно влияния фонетизма на западную литературу см. указанную работу Ж. Деррида.

1966-1967

Слово, диалог и роман[1]

Эффективность научных методов в сфере гуманитарного знания всегда ставилась под сомнение; поразительно, однако, что мы впервые являемся свидетелями того, как это сомнение возникает на уровне тех самых структур, которые служат предметом изучения и подчиняются *иной,* нежели научная, логике. Дело идет о такой логике языка *(a fortiori языка* поэтического), которая выявляется с помощью «письма» (я имею в виду литературу, делающую ощутимым сам процесс выработки поэтического смысла как *динамической граммы).* Тем самым перед семиологией литературы открываются две возможности: либо обречь себя на безмолвие, отказавшись от любых суждений, либо попытаться приложить дальнейшие усилия для того, чтобы выработать модель, изоморфную этой «иной» логике — логике производства поэтического смысла, которая и находится в центре интересов сегодняшней семиологии. Перед сходной альтернативой оказался в свое время и русский формализм, вдохновляющий ныне аналитиков-структуралистов, однако вмешательство вненаучных и внелитературных обстоятельств положило конец формалистическим разработкам. Тем не менее исследования продолжались; совсем недавно увидели свет работы *Михаила Бахтина* — ярчайшее событие и одна из наиболее мощных попыток преодоления формализма. Чуждый технической строгости, характерной для лингвистов, обладая вдохновенной, а временами и просто пророческой манерой письма, Бахтин ставит коренные для современной

структурной нарратологии проблемы, что и придает актуальность его текстам, к созданию которых он приступил около 40 лет тому назад. Будучи не только «ученым», но и писателем по призванию, Бахтин одним из первых взамен статического членения текстов предложил такую модель, в которой литературная структура не *наличествует,* но *вырабатывается* по отношению к *другой* структуре. Подобная динамизация структурализма возможна лишь на основе концепции, рассматривающей «литературное слово» не как не-
165
кую *точку* (устойчивый смысл), но как место *пересечения* текстовых *плоскостей,* как диалог различных видов письма — самого писателя, получателя (или персонажа) и, наконец, письма, образованного нынешним или предшествующим культурным контекстом.
Вводя представление о *статусе слова* как минимальной структурной единицы, Бахтин тем самым включает текст в жизнь истории и общества, в свою очередь рассматриваемых в качестве текстов, которые писатель читает и, переписывая их, к ним подключается. Так диахрония трансформируется в синхронию, и в свете этой трансформации *линейная* история оказывается не более чем одной из возможных *абстракций;* единственный способ, позволяющий писателю участвовать в истории, заключается в том, чтобы преодолеть эту абстракцию с помощью процедуры письма-чтения, то есть с помощью означивающей структуры как такой практики, которая либо опирается на другую структуру, либо ей противостоит. История и этика пишутся и читаются в текстовой инфраструктуре. Отсюда следует, что многозначное и многообразно обусловленное поэтическое слово следует логике, превосходящей логику кодифицированного дискурса и способной воплотиться лишь на периферии официальной культуры. Вот почему, впервые исследовав эту логику, Бахтин попытался обнаружить ее корни в *карнавале.*
Карнавальный дискурс ломает законы языка, охраняемые грамматикой и семантикой, становясь тем самым воплощенным социально-политическим протестом, причем речь идет вовсе не о подобии, а именно о тождестве протеста против официального лингвистического кода, с одной стороны, и протеста против официального закона — с другой.

Слово в текстовом пространстве

Определение специфического статуса слова в различных жанрах (или текстах) в качестве означающего по отношению к различным способам (литературного) мышления ставит поэтический анализ в самый центр современных «гуманитарных» наук — туда, где происходит пересечение *языка* (действительной практики мысли[2]) и *пространства* (того самого измерения, где значение возникает за счет совмещения различий). Понять статус слова значит понять способы сочленения этого слова (как семного комплекса) с другими словами предложения, а затем выявить те же самые функции (отношения) на уровне более крупных синтагматических единиц. В свете такой — пространственной — концепции поэтического функционирования языка необходимо прежде всего определить все три измерения текстового пространства, в котором происходит оперирование различными сем-ными множествами и поэтическими синтагмами. *Эт* измерения та-
166
ковы: субъект письма, получатель и внеположные им тексты (три инстанции, пребывающие в состоянии диалога). В этом случае статус слова[3] определяется а) *горизонтально* (слово в тексте одновременно принадлежит и субъекту письма, и его получателю) и б) *вертикально* (слово в тексте ориентировано по отношению к совокупности других литературных текстов — более ранних или современных).
Однако, сам будучи не чем иным, как дискурсом, получатель также включен в дискурсный универсум книги. Он, стало быть, сливается с тем другим текстом (другой книгой), по отношению к которому писатель пишет свой собственный текст, так что горизонтальная ось (субъект — получатель) и вертикальная ось (текст — контекст) в конце концов совпадают, обнаруживая главное: всякое слово (текст) есть такое пересечение двух слов (текстов), где можно прочесть по меньшей мере еще одно слово

(текст). У Бахтина, впрочем, разграничение этих двух осей, называемых им соответственно *диалогом* и *амбивалентностью,* проведено недостаточно четко. Однако в данном случае недостаток строгости следует скорее рассматривать как открытие, впервые сделанное Бахтиным в области теории литературы: любой текст строится как мозаика цитации, любой текст — это впитывание и трансформация какого-нибудь другого текста. Тем самым на место понятия *интерсубъективности* встает понятие *интертексту-альности,* и оказывается, что поэтический язык поддается как минимум *двойному* прочтению.

Итак, статус слова как минимальной единицы текста оказывается не только *медиатором,* связывающим структурную модель с ее культурным (историческим) окружением, но и *регулятором,* управляющим процессом перехода диахронии в синхронию (в литературную структуру). Само понятие «статус» уже наделяет слово пространственными характеристиками: оно функционирует в трех измерениях (субъект - получатель - контекст) как множество *диалогизирующих* семных элементов или как множество *амбивалентных* элементов. Отсюда следует, что задача литературной семиологии должна состоять в том, чтобы установить такие формальные операции, при помощи которых можно было бы описать различные способы сочленения слов (или синтагматических последовательностей) в диалогическом пространстве текстов.

Таким образом, описание специфического функционирования слов в различных литературных жанрах (или текстах) требует *транс-лингвистического* подхода и предполагает: 1) представление о литературе как о многосоставной семиологической системе, которая «означает под языком, но никогда помимо него»*; 2) оперирование таки-

См.: *Барт Р.* Основы семиологии // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. М.: ИГ «Прогресс», 2000. С. 248. - *Прим. пер.*

ми крупными единицами, как дискурсы-фразы, реплики, диалоги и т. п., что правомерно с точки зрения принципа семантического расширения, хотя и не требует обязательного следования лингвистической модели. Мы, следовательно, можем выдвинуть и попытаться доказать гипотезу, согласно которой *всякая эволюция литературных жанров есть бессознательная экстериоршация лингвистических структур, принадлежащих различным уровням языка.* Роман, в частности, экстериоризирует языковой диалог[4].

Слово и диалог

Уже русских формалистов занимала мысль о «языковом диалоге». Настаивая на диалогическом характере языкового общения[5], они полагали, что монолог, будучи «зачаточной формой *общего* языка»[6], вторичен по отношению к диалогу. Некоторые из них проводили границу между монологической речью, подразумевающей «адекватность выражающих средств данному психологическому состоянию»[7], и сказом как «художественной имитацией монологической речи»[8]. Из подобных представлений исходит и Эйхенбаум в знаменитой статье о гоголевской «Шинели», где говорится о том, что текст Гоголя установлен на устную форму повествования и соответствующие ей языковые особенности (интонация, синтаксическое построение устной речи, соответствующая лексика и пр.). Выделяя два рода сказа, *повествующий* и *воспроизводящий,* и исследуя их соотношение, Эйхенбаум не учитывает, однако, что в большинстве случаев автор сказа, прежде чем обратиться к *устной* речи, обращается к речи *другого,* а уж отсюда, как следствие, к его устной речи[9].

Для Бахтина граница между диалогом и монологом далеко выходит за рамки того конкретного смысла, который она имела для формалистов. Она не совпадает с границей между *воспроизведением* и *повествованием* (диалогом и монологом) в том или ином рассказе или пьесе. У Бахтина диалог может быть вполне монологичным, а то, что принято называть монологом, на поверку нередко оказывается диалогом. Для него эти понятия относятся к языковой инфраструктуре, подлежащей изучению со стороны *семиологии* литературных текстов — семиологии, которая, не довольствуясь ни методами лингвистики, ни данными логики, вместе с тем должна строиться, исходя из них. «Лингвистика изучает сам "язык" с его специфической логикой в его *общности,* как то, что *делает возможным* диалогическое общение, от самих же диалогических отношений лингвистика последовательно отвлекается». «Диалогические отношения не сводимы и к отношениям логическим и предметно-смысловым, которые *сами по себе* лишены

диалогического момента. Они должны облечься в слово, стать высказываниями,
168
стать выраженными в слове позициями разных субъектов, чтобы между ними могли возникнуть диалогические отношения». «Диалогические отношения совершенно невозможны без логических и предметно-смысловых отношений, но они не сводятся к ним, а имеют свою специфику» («Проблемы поэтики Достоевского»).

Всячески подчеркивая различие между диалогическими и собственно языковыми отношениями, Бахтин вместе с тем указывает, что отношения, структурирующие повествование («автор — персонаж»; мы могли бы добавить: «субъект высказывания-процесса — субъект высказывания-результата»), становятся возможными лишь потому, что диалогичность внутренне присуща языку как таковому. Хотя Бахтин и не объясняет, в чем состоит эта двойственность языка, он все же подчеркивает, что «диалогическое общение и есть подлинная сфера *жизни* языка». Сегодня мы умеем выявлять диалогические отношения на нескольких языковых уровнях — на уровне *комбинаторной* диады язык/речь, а также в системах языка (коллективный, монологический договор; система взаимосоотнесенных ценностей, актуализирующихся в диалоге с другим) и в системах речи («комбинаторной» по своей сути, являющейся не продуктом свободного творчества, но неким индивидуализированным образованием, возникающим на основе знакового обмена). «Двойственная природа языка»* была продемонстрирована и на другом уровне (сопоставимом с амбивалентным пространством романа): язык синтагматичен (реализуется через «протяженность», «наличие» и «метонимию») и в то же время систематичен (предполагает «ассоциативность», «отсутствие» и «метафору»). Интересно было бы подвергнуть лингвистическому анализу диалогическое взаимодействие этих двух языковых осей как основу романной амбивалентности. Укажем, наконец, на двойные, взаимоналагающиеся структуры, присутствующие в дихотомии код/сообщение (см.: *Jakobson R.* Essais de linguistique generate. Chap. 9") и позволяющие уточнить бахтинское представление о диалогизме как о свойстве, имманентном языку.

Понятие «речь» у Бахтина соответствует тому явлению, которое Бенвенист обозначает как *дискурс,* имея в виду «язык, присваиваемый индивидом». Говоря словами самого Бахтина, «логические и предметно-смысловые отношения, чтобы стать диалогическими... должны воплотиться, то есть должны войти в другую сферу бытия: *стать.словом,* то есть высказыванием, и получить *автора,* то

* См.: *Якобсон Р.* Два аспекта языка и два типа афатических нарушений // Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990. - *Прим. пер.*

** В рус. переводе см.: *Якобсон Р. О.* Шифтеры, глагольные категории и русский глагол // Принципы типологического анализа языков различного строя. М.: На-Ука, 1972. - *Прим. пер.*

169
есть творца данного высказывания» («Проблемы поэтики Достоевского»). Вместе с тем для Бахтина, отпрыска революционной России, поглощенной социальными проблемами, диалог — это не только язык, присваиваемый субъектом, это еще и *письмо,* в котором прочитывается голос *другого* (причем у Бахтина нет и намека на Фрейда). Итак, бахтинский «диалогизм» выявляет в письме не только субъективное, но и коммуникативное, а лучше сказать, *интертекстовое начало;* в свете этого диалогизма такое понятие, как «личность-субъект письма», начинает тускнеть, чтобы уступить место другому явлению — «амбивалентности письма».

Амбивалентность

Выражение «амбивалентность» предполагает факт включенности истории (общества) в текст и текста — в историю; для писателя это одно и то же. Упоминая о «двух голосах», скрещивающихся в сказе, Бахтин хочет сказать, что всякое письмо есть способ чтения совокупности предшествующих литературных текстов, что всякий текст вбирает в себя другой текст и является репликой в его сторону (так, полифонический роман, по Бахтину, вбирает в себя карнавал, тогда как роман монологический рассматривается как продукт подавления той литературной структуры, которую, имея в виду ее диалогизм, Бахтин называет «мениппеей»). Рассмотренный под таким углом зрения, текст не может подлежать ведению одной только лингвистики. Бахтин говорит о необходимости науки, называемой им *металингвиаптой,* которая, взяв за основу собственно языковой диалогизм, сумеет описать межтекстовые отношения, т.е. те самые *отношения,* которые в XIX в. именовали «социальным содержанием» или нравственным «смыслом» литературы. Лотреамону хотелось писать, потому что он стремился подчинить мир идеалу *высокой нравственности.* На практике эта нравственность воплощается как текстовая амбивалентность: и «Песни Мальдорора», и «Стихотворения» — это непрестанный диалог со всей совокупностью

предшествующих литературных текстов, не утихающий спор с более ранними видами письма. Вот почему диалог и амбивалентность оказываются единственным способом, позволяющим писателю подключиться к истории, следуя при этом амбивалентной морали, — морали отрицания, выступающего в форме утверждения.

Диалогизм и амбивалентность позволяют сделать один важный вывод. Как во внутреннем пространстве отдельного текста, так и в пространстве *многих* текстов поэтический язык по сути своей есть «двоица»». Поэтическая *параграмма,* о которой говорит Соссюр (в «Анаграммах»), располагается в интервале от *ноля* до *двух:* в этом пространстве «единица» (положительное утверждение, «истина») попро-

сту не существует. Это означает, что ни утверждение, ни определение, ни знак « = », ни само понятие знака, предполагающее вертикальный (иерархический) срез по линии «означающее — означаемое», неприло-жимы к поэтическому языку, который есть не что иное, как бесконечное множество сцеплений и комбинаций элементов.

Понятие *знака* (означающее: Sa — означаемое: Se), будучи продуктом научной абстракции (тождество — субстанция — причина — цель, структура индоевропейского предложения), требует линейно-вертикального и иерархического членения материала; понятие же *двоицы* как продукт рефлексии над поэтическим (не-научным) языком предполагает «специализацию» любого литературного (языкового) сегмента и установление его коррелятивных связей. С этой точки зрения любая минимальная единица поэтического языка по меньшей мере *двойственна,* но не в смысле диады «означающее — означаемое», а в том смысле, что она одновременно есть *и одно, и другое,* позволяя представить функционирующий поэтический язык в виде *матричной модели,* где каждая «единица» (отныне само это выражение может употребляться только в кавычках, коль скоро любая единица есть двоица) выступает в виде сложно детерминированной *вершины* графа. *Двоица* и является минимальным сегментом в той параграмматической семиотике, которую можно разработать, исходя из трудов Соссюра («Анаграммы») и Бахтина.

Не претендуя на исчерпание проблемы, подчеркнем лишь один момент: логическая структура с основанием «ноль — единица» (ложь — истина, отсутствие — присутствие) не способна служить адекватному описанию функционирования поэтического языка.

В самом деле, всякая научная процедура есть процедура логическая; в ее основе лежит структура греческого (индоевропейского) предложения, которое строится по модели «субъект — предикат», использующей принцип тождества, обусловленности и каузальности. Современная логика, то есть не только логика от Фреге и Пеано до Лукасе-вича, Аккермана и Чёрча, работающая в интервале 0—1, но даже логика Буля, базирующаяся на теории множеств и способная более адекватно формализовать функционирование языка, — эта логика неприменима к области языка поэтического, где 1 не является пределом.

Итак, с помощью существующих логических (научных) методов невозможно формализовать поэтический язык, не исказив при этом его природу. Семиотику литературы следует строить исходя из *поэтической логики,* в которой интервал от 0 до 2 охватывается понятием *мощность континуума,* — континуума, где 0 выполняет функцию денотации, а 1 в неявной форме преодолевается.

Нетрудно заметить, что в этой собственно поэтической «мощности континуума» (от 0 до 2) «запрет» (языковой, психический, социальный) исходит именно от 1 (Бог, закон, определение) и что

единственным типом языковой практики, способным «ускользнуть» от этого запрета, является поэтический дискурс. Отнюдь не случайно, что изъяны аристотелевской логики в ее применении к языку были отмечены, с одной стороны, китайским философом Чан Дунсунем, отправной точкой для которого послужил иной языковой горизонт — идеограмматический, где на месте Бога разворачивается диалог Инь—Ян, а с другой — Бахтиным, попытавшимся преодолеть методологию формалистов на путях динамической теории, строившейся в революционном обществе. Для Бахтина повествовательный дискурс, отождествляемый им с дискурсом эпическим, есть воплощенный запрет, *«монологизм»,* подчинение любого кода «единице», Богу. Эпос, стало быть, религиозен, теологичен, и всякое «реалистическое» повествование, повинующееся логике О— 1, догматично. Буржуазный реалистический роман, именуемый Бахтиным монологическим (Толстой), формируется именно в этом пространстве. Реалистические описания, изображение «характеров», создание «персонажей», развитие «сюжета» — все эти дескриптивные элементы

повествовательного произведения принадлежат интервалу 0—1 и, следовательно, *монологичны.* Единственный дискурс, в котором адекватно воплощена логика 0—2, — это карнавальный дискурс: переняв логику сновидения, он нарушает не только правила языкового кода, но и нормы общественной морали.

Эта «трансгрессия» языкового (логического, социального) кода в карнавале оказывается возможной и действенной исключительно потому, что она задает себе *другой закон.* Диалогизм — это вовсе не свобода говорить все что взбредет в голову; диалогизм — это *«насмешка»* (Лотреамон), но насмешка *трагическая,* это императив, но *не такой,* как императив «единицы». Необходимо подчеркнуть, что особенность диалога в том и состоит, что это *трансгрессия, сама себе задающая закон;* этим диалог радикальным и категорическим образом отличается от псевдотрансгрессии, примером которой может служить часть современной «эротической» и пародийной литературы. Эта литература, воображающая себя «безбожной» и «релятивизирующей», на самом деле безраздельно подчиняется такому закону, который *предусматривает собственную трансгрессию;* по отношению к монологизму она выполняет компенсаторную функцию, не выходит за пределы интервала 0—1 и не имеет ничего общего с диалогической архитектоникой, который требует категорического разрыва с нормой, равно как и установление между оппозитивными членами неисключающих дизъюнктивных отношений.

Роман, вобравший в себя карнавальную структуру, называется *полифоническим.* В качестве примера Бахтин указывает на Рабле, Свифта, Достоевского. Мы могли бы добавить сюда весь «современный» полифонический роман XX века — Джойса, Пруста, Кафку, — уточнив

при этом, что современный полифонический роман, занимая по отношению к монологизму ту же позицию, что и диалогический роман предшествующих эпох, тем не менее резко от него отличается. Разрыв произошел в конце XIX в.: у Рабле, Свифта или Достоевского диалог все же остается предметом изображения, художественного вымысла, между тем как полифонический роман нашего времени приобретает черты «нечитабельности» (Джойс) и становится имманентным самому языку (Пруст, Кафка). Вот с этого-то момента (момента разрыва, причем не только литературного, но также социального, политического, философского) и встает проблема интертекстуальности (межтекстового диалога) как таковая. С исторической точки зрения теория Бахтина (равно как и теория соссюровских «Анаграмм») является детищем этого разрыва. Еще до того, как Бахтин применил принцип текстового диалогизма (т.е. принцип ниспровержения и развенчивающей продуктивности) к истории литературы, он вполне мог обнаружить его в письме Маяковского, Хлебникова или Белого (я называю здесь лишь некоторых писателей революционной эпохи, оставивших заметный след в деле разрыва с прежним письмом).

Итак, бахтинский термин *диалогизм* в его французском применении заключает в себе такие понятия, как «двоица», «язык» и «другая логика». Этот термин, которым вполне может пользоваться семиотика литературы, позволяет выработать новый подход к поэтическим текстам. Логика, которую предполагает «диалогизм», есть одновременно: 1. Логика *дистанцирования,* а также логика *отношений* между различными членами предложения или нарративной структуры, что предполагает *становление* — в противоположность уровню континуальности и субстанциальности, которые подчиняются логике «бытия» и могут быть обозначены как монологические. 2. Логика *аналогии* и *неисключающей оппозиции* — в противоположность уровню каузальности и идентифицирующей детерминации, также монологическому. 3. Логика *«трансфинитности»* (понятие, заимствованное нами у Кантора), которая, опираясь на представление о «мощности континуума» поэтического языка (0—2), вводит еще один формообразующий принцип, а именно: поэтическая синтагма «непосредственно превышает» (а не выводится каузальным путем) все предшествующие последовательности аристотелевского ряда (научного, монологического, нарративного). В этом случае амбивалентное пространство романа упорядочивается в соответствии с двумя формообразующими принципами — монологическим (каждая новая последовательность детерминирована предыдущей) и диалогическим (трансфинитные последовательности, непосредственно превышающие предшествующий каузальный ряд)[10].

Диалог лучше всего раскрывается в структуре карнавального языка, где символические отношения и принцип аналогии преобладают

над субстанциально-каузальными отношениями. Термин *амбивалентность* мы будем применять для обозначения пермутации двух типов пространства, выделяемых в рамках романной структуры,

— 1) монологического пространства; 2) диалогического пространства. Представление о поэтическом языке как о диалоге и амбивалентности приводит Бахтина к необходимости переоценки романной структуры — переоценки, принимающей форму классификации типов прозаического слова, что, далее, предполагает соответствующую типологию дискурсов.

Классификация типов прозаического слова

Согласно Бахтину, можно выделить три разновидности прозаического слова:

а) *Прямое* слово, направленное на свой предмет, выражает последнюю смысловую позицию речевого субъекта в пределах одного контекста; это — авторское слово, называющее, сообщающее, выражающее, это *предметное* слово, рассчитанное на непосредственное предметное понимание. Такое слово знает только себя и свой предмет, которому оно стремится быть адекватным (оно «не знает» о влиянии на него чужих слов).

б) *Объектное* слово — это прямая речь «героев». Оно имеет непосредственное предметное значение, однако лежит не в одной плоскости с авторской речью, а в некотором удалении от нее. Объектное слово также направлено на свой предмет, но в то же время само является предметом авторской направленности. Это чужое слово, подчиненное повествовательному слову как объект авторского понимания. Однако авторская направленность на объектное слово не проникает внутрь него, она берет это слово как целое, не меняя его смысла и тона; она подчиняет его своим заданиям, не влагая в него никакого другого предметного смысла. Тем самым объектное слово, став объектом чужого предметного слова, как бы «не знает» об этом. Подобно предметному слову, объектное слово одноголосо.

в) Однако автор может использовать чужое слово, чтобы вложить в него новую смысловую направленность, сохраняя при этом тот предметный смысл, который оно уже имело. В одном слове оказываются два смысла, оно становится амбивалентным. Такое амбивалентное слово возникает, стало быть, в результате совмещения двух знаковых систем. С точки зрения эволюции жанров оно рождается вместе с мениппеей и карнавалом (к этому вопросу нам еще предстоит вернуться). Совмещение двух знаковых систем релятивизирует текст, придает ему условность. Такова *стилизация,* устанавливающая опре-

174

деленную дистанцию по отношению к чужому слову. Этим она отличается от *подражания* (под которым Бахтин понимает, скорее, *воспроизведение).* Подражание не делает форму условной, принимает подра-жаемое (воспроизводимое) всерьез, делает его своим, непосредственно его усвояет, не стремясь придать ему условность. Для стилизации как разновидности амбивалентного слова характерно то, что автор здесь пользуется чужим словом в направлении его собственных устремлений, не приходя в столкновение с чужой мыслью; он следует за ней в ее же направлении, делая лишь это направление условным. Иначе обстоит дело со второй разновидностью амбивалентных слов, образчиком которой может служить *пародия.* При пародировании автор вводит в чужое слово смысловую направленность, прямо противоположную чужой направленности. Что же до третьей разновидности амбивалентного слова, примером которой является *скрытая внутренняя полемика,* то для него характерно активное (то есть моди-фицирующее) воздействие чужого слова на авторскую речь. «Говорит» сам писатель, но чужая речь постоянно присутствует в его слове и его деформирует. В этой *активной* разновидности амбивалентного слова чужое слово косвенно представлено в слове самого рассказчика. Примером могут служить автобиография и полемически окрашенные исповеди, реплики диалога и скрытый диалог. Роман — единственный жанр, широко оперирующий амбивалентным словом; это — специфическая характеристика его структуры.

Имманентный диалогизм предметного, или исторического*, слова

Понятие одноголосости, или объективности, монолога (и, соответственно, эпоса), равно как предметного и объектного слова, не выдерживает критики с точки зрения психоанализа и семантичес-

* Термин «историческое» употребляется здесь в бенвенистовском смысле. Э.Бенве-нист противопоставил два «плана сообщения» — «план *дискурса»* и «план *истории»,* представляющие собой два способа повествования. *Исторический* способ предполагает «передачу фактов, происшедших в определенный момент времени, без какого-либо вмешательства в повествование со стороны говорящего». «Необходимо и достаточно, чтобы автор... исключил все, что является посторонним для рассказа о происшедшем (рассуждения, размышления, сравнения). По сути дела, в историческом повествовании нет больше и самого рассказчика. События изложены так, как они происходили по мере появления на исторической арене. Никто ни о чем не говорит, кажется, что события рассказывают о себе сами». Под *дискурсом* же Бенвенист понимает «всякое высказывание, предполагающее говорящего и слушающего и намерение первого определенным образом воздействовать на второго» (это — «размышления автора, выходящие из плана повествования»,

его личная оценка событий и т. п.) — См.: *Бенвенист Э.* Общая лингвистика, М.: Прогресс, 1974. С. 270—284). Бенвенистовские «план истории» и «план дискурса» соотносимы с понятиями «фабула» и «сюжет» в русской формальной школе. — *Прим. пер.*

175

кого анализа языка. Диалогизм равнообъемен глубинным структурам дискурса. Вопреки Бахтину и Бенвенисту, мы полагаем, что диалогизм является принципом любого высказывания, и потому обнаруживаем его как на уровне бахтинского предметного слова, так и на уровне *«истории»,* по Бенвенисту, — истории, которая, подобно бенвенистовскому уровню «дискурса», предполагает не только вмешательство говорящего в повествование, но и его ориентацию на другого. Чтобы описать диалогизм, имманентный предметному, или «историческому», слову, мы должны понять психический механизм письма как след его диалога с самим собой (с другим), как форму авторского самодистанцирования, как способ расщепления писателя на субъекта высказывания-процесса и субъекта высказывания-результата.

Уже в силу самого нарративного акта субъект повествования обращается к кому-то другому, так что все повествование структурируется именно в процессе ориентации на этого другого. (Как раз такую коммуникацию имел в виду Понж, когда противопоставил формуле «Я мыслю, следовательно, я существую» свою собственную: «Я говорю, и ты меня слышишь, следовательно, мы существуем», утвердив тем самым переход от субъективности к амбивалентности.) Мы, стало быть, получаем возможность выйти за пределы пары «означающее — означаемое» и приступить к изучению наррации как диалога между *субъектом* повествования (С) и его *получателем* (П). Этот получатель есть не кто иной, как двояко ориентированный субъект чтения: по отношению к тексту он играет роль означающего, а по отношению к субъекту повествования — роль означаемого. Таким образом, он есть воплощенная диада (П, и $П_2$), члены которой, находясь между собой в отношении коммуникации, образуют кодовую систему. В эту систему включен и субъект повествования (С), который сам становится кодом, не-лицом, *анонимом* (автором, субъектом высказывания-процесса), опосредуемым с помощью местоимения *он* («он» — это персонаж, субъект высказывания-результата). Автор, таким образом, — это субъект повествования, преображенный уже в силу того, что он сам включился в нарративную систему; он — ничто и никто; он — сама возможность перехода С в П, истории — в дискурс, а дискурса — в историю. Он становится воплощением анонимности, зиянием, пробелом затем, чтобы обрела существование структура как таковая. С опытом пустоты мы сталкиваемся уже у самых истоков повествования, в момент появления автора. Вот почему стоит литературе прикоснуться к той болевой точке, где письмо экстериоризирует языковые системы с помощью повествовательных структур (жанров), как мы сразу же оказываемся перед лицом проблем смерти, рождения и пола. Персонаж *(он)*

176

как раз и зарождается в лоне этой анонимности, ноля, где пребывает автор. На более поздней стадии персонаж становится *именем собственным* (И). Таким образом, в литературном тексте 0 не существует, в месте зияния незамедлительно возникает «единица» *(он, имя собственное),* оказывающаяся двоицей (субъект и получатель). Именно получатель, «другой», воплощение внеположности (для которого субъект повествования является объектом и который сам одновременно и изображается и изображает) — именно он преобразует субъект в *автора,* иными словами, проводит С через стадию ноля, стадию отрицания и изъятия, которую и представляет собою автор. В процессе этого безостановочного движения между «субъектом» и «другим», между писателем и читателем автор как раз и структурируется в качестве означающего, а текст — в качестве диалога двух дискурсов.

Со своей стороны, конституирование персонажа («характера») делает возможным расщепление С на $С_{вп}$ (субъект высказывания-процесса) и на $С_{вр}$ (субъект высказывания-результата). Схема этой трансформации выглядит следующим образом:

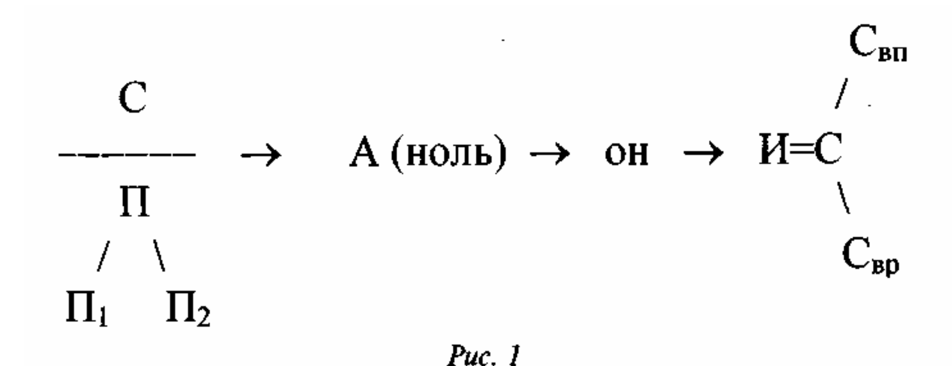


Рис. 1

Эта схема охватывает структуру системы местоимений[11], обнаруживаемую психоаналитиками в дискурсе пациентов:

$$\frac{\begin{array}{c}\underline{je}\\ il_1\end{array}}{\begin{array}{c}\underline{il_0}\\ on\end{array}} \qquad\qquad \frac{\begin{array}{c}\underline{С}\\ И\end{array}}{\begin{array}{c}\underline{С_{вп}}\\ С_{вр}\end{array}}$$

Рис. 2

177

Этот диалог субъекта с получателем, структурирующий любой нарративный процесс, мы обнаруживаем именно на уровне текста (означающего), в связке «означающее: Sa — означаемое: Se» Субъект высказывания-результата играет по отношению к субъекту высказывания-процесса ту же роль, что и получатель — по отношению к субъекту; он заставляет его пройти через точку зияния и тем включает в систему письма. Малларме назвал такое функционирование процессом «речевого исчезновения».

Субъект высказывания-результата репрезентирует субъект высказывания-процесса и в то же время репрезентируется в качестве его объекта. Он, следовательно, способен послужить субститутом авторской анонимности, и этот процесс порождения двоицы из ноля есть не что иное, как *персонаж* (характер). Он «диалогичен», в нем таятся и С, и П.

Изложенный нами подход к повествованию, равно как и к роману, позволяет разом уничтожить любые барьеры между означающим и означаемым, делая эти понятия непригодными в рамках литературной практики, протекающей исключительно внутри *диалогического означающего (диалогических означающих).* «Означающее репрезентирует субъект для другого означающего» (Лакан).

Итак, повествование всегда создается как диалогическая матрица, причем создается получателем, к которому это повествование обращено. Любое повествование, в том числе историческое и научное, несет в себе диалогическую диаду, образованную «повествователем» и «другим» и выраженную посредством диалогической пары $С_{вп}$ / С , где $С_{вп}$ и $С_{в}$ поочередно оказываются друг для друга то означающим, то означаемым, хотя на деле представляют собой всего лишь пермутативную игру двух означающих.

Этот диалог, знак, понятый как двоица, амбивалентность письма, обнаруживаются в самой организации дискурса (поэтического), т.е. в плоскости явленного текста (литературного), лишь при посредстве определенных повествовательных структур.

К построению типологии дискурсов

Динамический анализ текстов ведет к перестройке всей системы жанров; радикализм, проявленный в данном отношении Бахтиным, позволяет проявить его и нам при попытке построения типологии дискурсов.

Термин *сказ,* которым пользовались формалисты, выглядит излишне двусмысленным применительно к жанрам, описывавшимся с его помощью. Можно выделить по меньшей мере

две разновидности рассказывания.
178
С одной стороны, это *монологический дискурс,* включающий в себя 1) изобразительный способ описания и повествования (эпос); 2) исторический дискурс; 3) научный дискурс. Во всех этих случаях субъект принимает на себя роль «единицы» (Бога), которой сам тут же и подчиняется; в данном случае диалог, имманентный любому дискурсу, подавляется с помощью *запрета,* цензуры, в результате чего дискурс утрачивает способность обращаться на самого себя («диалогизировать»). Создать модели такого цензурования значит описать характер различий между двумя типами дискурса — эпическим (а также историческим и научным) и мениппейным (карнавальным, романным), который как раз и нарушает запрет. Монологический дискурс соответствует системной оси языка, о которой говорит Якобсон; отмечалось также его сходство с механизмами грамматического отрицания и утверждения.
С другой стороны, это *диалогический дискурс,* т. е. дискурс 1) карнавала; 2) мениппеи; 3) романа (полифонического). Во всех этих структурах письмо находится в процессе чтения другого письма, в процессе чтения самого себя, конструируясь в актах деструктивного генезиса.

Эпический монологизм

Эпос, структурирующийся как синкретическое образование, вступив в постсинкретический период своего существования, выявляет двоякую природу слова: оказывается, что речь субъекта («я») с необходимостью пронизана языком как носителем конкретного и всеобщего, индивидуального и коллективного одновременно. В то же время на стадии эпоса говорящий субъект (субъект эпопеи) еще не располагает словом другого. Диалогическая игра языка как системы взаимосоотнесенных знаков, диалогическая смена двух разных означающих, коррелирующих с одним и тем же означаемым, — все это происходит лишь в плоскости *повествования* (на уровне предметного слова или в имманентной плоскости самого текста), но отнюдь не выходит наружу — на уровень текстовой *манифестации,* как это имеет место в романной структуре. Именно такой механизм работает в эпосе; проблематика бахтинского амбивалентного слова здесь еще не возникает. Это означает, что организационным принципом эпической структуры остается монологизм. Диалогизм языка проявляется здесь лишь в пределах повествовательной инфраструктуры. На уровне явной организации текста (историческое высказывание/дискурсное высказывание) диалога не возникает; оба аспекта высказывания-процесса
179
ограничены абсолютной точкой зрения повествователя, совпадающего с тем целым, которое являют собой Бог или человеческий коллектив. В эпическом монологизме обнаруживаются то самое «трансцендентное означаемое» и то «самоналичие», о которых говорит Деррида.
В эпическом пространстве господствует языковой принцип системности (принцип сходства, по Якобсону). Метонимические структуры, структуры смежности, характерные для синтагматической оси языка, встречаются в эпосе нечасто. И хотя такие риторические фигуры, как ассоциация и метонимия, здесь, конечно же, существуют, они не становятся принципом структурной организации текста. Цель эпической логики — обнаружить общее в единичном, а это значит, что она предполагает иерархию в структуре субстанции; это, стало быть, казуальная, т. е. теологическая логика; это — *вера* в собственном смысле слова.

Карнавал, или Гомология тела-сновидения-языковой структуры-структуры желания

Карнавальная структура является отпечатком той космогонии, которая не знает ни субстанции, ни причинности, ни тождества вне связи с целым, *существующим только как отношение и только через отношение.* Пережиточные формы карнавальной космогонии антитеологичны (что не значит — антимистичны) и глубоко народны. На протяжении всей истории официальной западной культуры эти формы образовывали ее подпочву, зачастую вызывавшую недоверие, навлекавшую на себя гонения и ярче всего проявившуюся в народных празднествах, в средневековом театре и в средневековой прозе (побасенки, фаблио, роман о Лисе). По самой своей сути карнавал диалогичен (он весь состоит из разрывов, соотношений, аналогий, неисключающих оппозиций). Это зрелище, не знающее рампы; это

празднество, выступающее в форме активного действа; это означающее, являющееся означаемым. В нем встречаются, сталкиваются в противоречиях и друг друга релятивизуют два текста. Участник карнавала — исполнитель и зритель одновременно; он утрачивает личностное самосознание и, пройдя через точку «ноль» карнавальной активности, раздваивается — становится субъектом зрелища и объектом действа. Карнавал ликвидирует субъекта: здесь огототняется структура *автора* как олицетворенной анонимности, автора творящего и в то же время наблюдающего за собственным творчеством, автора как «я» и как «другого», как человека и как маски. Цинизм этого карнавального действа, искореняющего Бога, дабы утвердить свои соб-

180

ственные диалогические законы, сопоставим с ницшевским дио-нисизмом. Выявляя структуру этой саморефлектирующей литературной продуктивности, карнавал с неизбежностью обнаруживает лежащее в ее основе бессознательное — секс, смерть. Между ними возникает диалог, порождающий структурные диады карнавала: верх и низ, рождение и агония, пища и экскременты, хвала и брань, смех и слезы.

Повторы-подхваты, всякого рода «бессвязные» речи (обретающие, однако, свою «логику», стоит им попасть внутрь бесконечного пространства), неисключающие оппозиции, образующие пустые множества и логические суммы (мы называем здесь лишь некоторые из фигур, характерных для карнавального языка), все это — воплощенный диалогизм, который — в столь яркой форме — неведом ни одному другому типу дискурса. Отвергая законы языка, ограниченного интервалом 0—1, карнавал тем самым отвергает Бога, авторитет и социальный закон; мера его мятежное™ — это мера его диалогичное™; поэтому не стоит удивляться, что именно бунтарская сила карнавального дискурса послужила причиной того, что само выражение «карнавал» приобрело в нашем обществе весьма пренебрежительный и сугубо карикатурный смысл.

Итак, карнавальное действо, где не существует ни рампы, ни «зрительного зала», — это сцена и жизнь, празднество и сновидение, дискурс и зрелище одновременно; это и *есть* то единственное пространство, где язык оказывается в силах ускользнуть из-под власти линейности (закона) и, подобно драме, обрести жизнь в трехмерном пространстве; в более глубоком смысле верно и противоположное: сама драма воцаряется в языке. Здесь-то и заключается главный принцип, согласно которому любой поэтический дискурс есть не что иное, как драматизация, драматическая пер-мутация (в математическом смысле этого термина) слов; карнавальный дискурс обнаруживает тот факт, что «ментальная сфера сплетена из множества извилистых драматических ходов» (Малларме). Сценическое пространство, знаменуемое этим дискурсом, — это единственное измерение, где «театр предстает как чтение некоей книги, как продуктивное письмо». Иначе говоря, только в этом пространстве способна воплотиться «потенциальная бесконечность» (термин Гилберта) дискурса, где находят выражение как запреты (репрезентация, «монологичность»), так и их нарушение (сновидение, тело, «диалогичность»). Именно эту карнавальную традицию впитала мениппея, именно к ней обращается полифонический роман.

На универсальной сцене карнавала язык сам себя пародирует и сам себя релятивизует; отрицая свою репрезентирующую роль (что провоцирует смех), он, однако, от нее вовсе не отрекается. В

181

сценическом пространстве карнавала реализуется синтагматическая ось языка, которая, вступив в диалог с осью систематики, создает амбивалентную структуру, унаследованную от карнавала романом. Будучи превратной (я разумею: амбивалентной), т.е. репрезентативной и антирепрезентативной одновременно, карнавальная структура является антихристианской и антирационалистической. Все великие полифонические романы наследуют этой карнавально-мениппейной структуре (Рабле, Сервантес, Свифт, Сад, Бальзак, Лотреамон, Достоевский, Джойс, Кафка). История романа-мениппеи — это история борьбы против христианства и его репрезентации; это глубинное прощупывание языка (секса, смерти) и утверждение принципа амбивалентности, «превратности».

Следует предостеречь против двусмысленности, к которой располагает само употребление слова «карнавальность». В современном обществе оно обычно вызывает представление о пародии как о

способе цементирования закона; существует тенденция преуменьшить *трагическую* — смертоносную, циническую, революционную (в смысле *диалектической трансформации)* — сторону карнавала, на которой всячески настаивал Бахтин, обнаруживая ее не только в мениппее, но и у Достоевского. Карнавальный смех — это не просто пародирующий смех; комизма в нем ровно столько же, сколько и трагизма; он, если угодно, *серьезен,* и потому принадлежащее ему сценическое пространство не является ни пространством закона, ни пространством его пародирования; это пространство своего *другого.* Современное письмо дает нам ряд поразительных примеров той универсальной сцены, которая есть и *закон,* и его *другое,* — сцены, где *смех* замирает, ибо он — вовсе не пародия, но *умерщвление* и *революция* (Антонен Арто).

Эпичность и карнавальность — таковы два потока, формировавших европейскую повествовательную литературу, от эпохи к эпохе и от автора к автору попеременно одерживавших победу друг над другом. Народная карнавальная традиция, заявившая о себе еще в авторских произведениях поздней античности, вплоть до нашего времени остается живым источником, одушевляющим литературную мысль и направляющим ее к новым горизонтам.

Античный гуманизм способствовал разложению эпического монологизма, столь удачно оплотнившегося и нашедшего выражение в речах ораторов, риторов и политиков, с одной стороны, в трагедии и эпопее — с другой. Прежде чем успел утвердиться новый тип монологизма (обязанный своим возникновением триумфу формальной логики, христианства и ренессансного гуманизма[12]), поздняя античность сумела дать жизнь двум жанрам, кото-

182

рые, восходя к карнавальному предку, обнажили внутренний ди-алогизм языка и послужили закваской европейского романа. Эти жанры суть *сократический диалог* и *мениппея.*

Сократический диалог, или Диалогизм как упразднение личности

Сократический диалог — широко распространенный в античности жанр: в нем блистали Платон, Ксенофонт, Антисфен, Эсхин, Фе-дон, Евклид и др. (до нас дошли только диалоги Платона и Ксено-фонта). Это не столько риторический, сколько народно-карнавальный жанр. Будучи мемуарным по своему происхождению (воспоминания о беседах, которые вел Сократ со своими учениками), он вскоре освободился от исторических ограничений, сохранив только сам сократический метод раскрытия истины, равно как и форму записанного и обрамленного рассказом диалога. Ницше упрекал Платона за пренебрежительное отношение к дионисийской трагедии, однако сократический диалог как раз и усвоил диалогическую и разоблачительную структуру карнавального действа. По мнению Бахтина, для сократических диалогов характерно противостояние официальному монологизму, претендующему на обладание готовой истиной. Сократическая истина («смысл») возникает из диалогических отношений между говорящими; она взаимосоотносительна, и ее релятивность проявляется в автономии точек зрения наблюдателей. Ее искусство — это искусство *воплощения* фантазма, *взаимосоотнесения* знаков. Языковой механизм пускается здесь в ход с помощью двух главных приемов — синкризы (сопоставления различных точек зрения на один и тот же предмет) и анакризы (провоцирования слова словом же). Субъектами речи являются тут не-лица, анонимы, скрытые под покровом их собственной речи. Бахтин подчеркивает, что «событие» сократического диалога есть речевое событие: это вопрошание и испытание словом того или иного мнения. Речь, таким образом, органически связана с создающим ее человеком (Сократ и его ученики), или, лучше сказать, человек и его деятельность — это и *есть* речь. Мы можем говорить здесь о синкретической речевой практике, когда процесс разграничения *слова* как действия, как аподиктической, дифференцирующей практики и *образа* как репрезентации, знания, идеи — этот процесс в эпоху формирования сократического диалога еще не завершился. Существенная «деталь»: субъект речи находится здесь в исключительной ситуации, провоцирующей диалог. У Платона («Апология») ситуация суда и ожидания приговора определяет характер речи Сократа как исповеди человека, стоящего «на пороге». Исключительная ситуация освобождает слово от всякой однозначной объективности, от любой

183

репрезентативной функции, открывая перед ним области символического. Речь, соизмеряясь с чужой речью, соприкасается со смертью, и этот диалог выводит *личность* из игры.

Таким образом, сходство сократического диалога и амбивалентного романного слова очевидно. Сократический диалог просуществовал недолго; он позволил родиться другим диалогическим жанрам, в том числе *мениппее,* чьи корни также уходят в карнавальный фольклор.

Мениппея: текст как социальная деятельность

1. Свое название менигшея получила от имени философа III в. до н.э. Мениппа из Гадары (его сатиры до нас не дошли, но мы знаем об их существовании благодаря свидетельству Диогена Лаэрция). Самый термин как обозначение определенного жанра, сложившегося в I в. до н.э., был введен римлянами (Варрон: «Saturae menippeae»). Однако жанр как таковой возник гораздо раньше: первым его представителем был, возможно, Антисфен, ученик Сократа и один из авторов сократических диалогов. Писал менип-пеи и Гераклид Понтик (согласно Цицерону, он был создателем родственного жанра *logistoricus).* Варрон придал мениппее окончательную определенность. Образцы жанра являют «Апоколокинто-зис» Сенеки, «Сатирикон» Петрония, сатиры Лукиана, «Метаморфозы» Апулея, «Гиппократов роман», некоторые разновидности «греческого романа», античного утопического романа и римской сатиры (Гораций). В орбите мениппеи развивались диатриба, со-лилоквиум, ареталогические жанры и др. Она оказала значительное влияние на древнехристианскую и византийскую литературу; в разных вариантах она продолжала развиваться в Средние века, в эпоху Возрождения и Реформации — вплоть до наших дней (романы Джойса, Кафки, Батая). Этот карнавализованный жанр, гибкий и изменчивый, как Протей, способный проникать и в другие жанры, имел огромное значение в развитии европейских литератур, и, в частности, в становлении романа.
В мениппее равно присутствуют как комическое, так и трагическое начала; она, скорее, *серьезна* в том смысле, в каком серьезен карнавал; статус слова в мениппее придает ей социальную и политическую разрушительность. Она освобождает слово от исторических ограничений, что влечет за собой абсолютную смелость философского вымысла и воображения. Бахтин подчеркивает, что «исключительные» ситуации увеличивают языковую свободу мениппеи. Фантасмагория и символика (зачастую не лишенная мистицизма) сочетаются в ней с «трущобным натурализмом». При-

ключения происходят здесь в лупанариях, в воровских притонах, в тавернах, на базарных площадях, в тюрьмах, на эротических оргиях тайных культов и т.п. Слово не боится здесь жизненной грязи. Оно освобождается от предустановленных «ценностей»; не отличая порок от добродетели и само не отличаясь от них, оно воспринимает их как собственное достояние и как собственное творение. Академические проблемы здесь отпадают, уступая место «последним вопросам» жизни: мениппея нацеливает освобожденный язык в сторону философского универсализма; не проводя границы между онтологией и космологией, она сливает их в некую практическую философию жизни. В ней появляются элементы фантастики, чуждые эпопее и трагедии (например, наблюдение с какой-нибудь необычной точки зрения, с высоты, когда меняются сами масштабы наблюдения, как это происходит в «Икаромениппе» Лукиана или в «Эндимионе» Варрона; аналогичный прием мы обнаруживаем у Рабле, Свифта, Вольтера и др.). Предметом изображения становятся ненормальные психические состояния (безумие, раздвоение личности, мечтания, сны, самоубийство), отозвавшиеся позже в письме Шекспира и Кальдерона. Все эти моменты имеют, по Бахтину, не столько тематический, сколько структурный смысл; они разлагают эпическое и трагическое единство человека, равно как и его веру в принцип тождества и причинности, знаменуя тот факт, что человек этот утратил целостную завершенность, перестал совпадать с самим собой. Вместе с тем подобные моменты нередко оказываются способом прощупать язык и письмо как таковые: так, в мениппее Варрона «Бимаркус» два Марка спорят между собой, следует или нет писать работу о тропах. Мениппея тяготеет к языковому скандалу и эксцентрике. Для нее весьма характерны «неуместные речи», циническая откровенность, профанирующее разоблачение священного, нарушение этикета. Мениппея наполнена контрастами: добродетельная гетера, благородный разбойник, свободный мудрец, оказавшийся в положении раба, и т.п. Она любит играть резкими переходами и сменами, верхом и низом, подъемами и падениями, всякого рода мезальянсами. Язык здесь, похоже, зачарован идеей «двойничества» (зачарован собственной деятельностью, оставляющей графический *след,* который дублирует нечто ему «внеположное»), заворожен оппозитивной логикой, заступающей — при определении терминов — место логики тождества. Будучи всеохватным жанром, менигшея строится как мозаика из цитации. Она способна включать в себя любые жанры — новеллы, письма, ораторские речи, она смешивает стих и прозу, и структурный смысл подобного цитирования заключается в том, чтобы дистанцировать автора как от его собственного, так и от всех чужих текстов. Многостильность и много-тонность мениппеи, диалогический статус мениппейного слова по-

зволяет понять, почему классицизм и всякое авторитарное общество не способны выразить себя в романе, наследующем мениппее.

Конструируясь как способ зондирования тела, сновидения и языка, мениппейное письмо отличается острой злободневностью; мениппея — это своего рода политическая журналистика древности. С помощью менигшейного дискурса на свет выводятся политические и идеологические конфликты дня. Диалогизм мениппейных слов *непосредственно является* такой практической философией, которая вступает в схватку с идеализмом и с религиозной метафизикой (с эпосом): он есть не что иное, как социально-политическая мысль эпохи, полемизирующая с теологией (с законом).

2. Мениппея, таким образом, имеет амбивалентную структуру и служит истоком двух тенденций в западной литературе — тенденции к изображению с помощью языка наподобие театральной постановки и тенденции к зондированию самого языка как системы взаимосоотнесенных знаков. В мениппее язык служит изображению некоего внеположного ему пространства и в то же время оказывается «практикой продуцирования своего собственного пространства». Этот двуликий жанр таит в себе как *предпосылки реализма* (деятельности, воспроизводящей жизненный опыт, когда человек описывает самого себя как бы со стороны и в конце концов приходит к созданию «характеров» и «персонажей»), так и возможность *отказа* от всякой попытки *определить* психический универсум (это — деятельность в настоящем; для нее характерны такие образы, жесты и слова-жесты, с помощью которых человек, погруженный в безличность, живет на границах самого себя). Этот второй лик мениппеи свидетельствует о ее структурном родстве со сновидением, с иероглифическим письмом и даже с театром жестокости, о котором помышлял Антонен Арто. Подобно театру жестокости, мениппея «соразмерна вовсе не индивидуальной жизни — не той индивидуальной стороне жизни, где торжествуют характеры, но своего рода раскрепощенной жизни, изгнавшей человеческую индивидуальность, так что сам человек становится не более чем отголоском». Подобно такому театру, мениппея не знает катарсиса; она — празднество жестокости и в то же время — политическая акция. Она не служит передаче никакого конкретного сообщения, сообщая лишь о том, что сама она есть не что иное, как «вечная радость становления», истаивающая в сиюминутном поступке. Возникнув уже после Сократа, Платона и софистов, мениппея современна той эпохе, когда мысль перестала совпадать с практикой (уже сам факт, что мышление начинает рассматриваться как *techne,* показывает, что размежевание по линии *praxis — poiesis* свершилось). Проделав аналогичный путь развития, литература в конце концов также становится «мыслью» и начинает осознавать себя в качестве *знака.* Отчужденный от природы и от общества, че-

ловек отчуждается и от самого себя; он открывает свой «внутренний мир» и «овеществляет» это открытие в амбивалентной мениппее. Все это предвещает возникновение реалистического типа репрезентации. И все же мениппея не знает монологизма, вытекающего из теологического принципа (равно как и из идеи человекобога, как это будет иметь место в эпоху Возрождения), — монологизма, способного укрепить ее репрезентирующую функцию. «Тирания», властвующая над ней, — это тирания текста (а не тирания речевого высказывания как отражения мира, существующего до нее), т. е. тирания ее собственной структуры, творящейся и уясняющейся из себя самой. Тем самым, вполне оставаясь *зрелищем,* мениппея конституируется и как *иероглиф;* эту-то свою амбивалентность она и завещает роману, прежде всего — роману полифоническому, который, воплощая в себе саму множественность языковых инстанций, находящихся в диалогических отношениях, не ведает никакого закона и не знает никакой иерархии. Разумеется, принципом соединения различных частей мениппеи остается принцип *сходства* (подобия, зависимости и, стало быть, «реализма»), но он существует наряду с принципом *смежности* (аналогии, соположения, т. е. «риторики», причем не в крочеан-ском смысле «украшения», но в смысле оправдания, совершающегося в самом языке и при его посредстве). Мениппейная амбивалентность коренится во взаимной сообщаемое™ двух видов пространства[13] — пространства сцены и пространства иероглифа, пространства, где происходит репрезентация *с помощью* языка, и пространства *внутриязыкового* опыта, системы и синтагмы, метафоры и метонимии. Вот этой-то амбивалентности и наследует роман. Другими словами, мениппейный (и карнавальный) диалогизм, воплощающий не столько субстанциальную и выводную, сколько реляционную и аналогическую логику, непосредственно противостоит аристотелевской логике и, как бы изнутри логики формальной, тесно с ней соприкасаясь, вступает с ней в противоречие, подталкивая в сторону иных способов мышления. В самом деле, эпохи расцвета мениппеи — это

как раз эпохи противостояния аристотелизму; похоже, что авторы полифонических романов с недоверием относятся к самим структурам официальной мысли, покоящейся на фундаменте формальной логики.

Роман-бунт

1. В Средние века мениппейное начало подавлялось авторитетом религиозного текста, в буржуазную эпоху — абсолютизмом индивида и вещей. Лишь наша современность, коль скоро она освобождается от «Бога», раскрепощает мениппейные силы романа.

187

Если современное (буржуазное) общество не только признало роман, но, более того, пытается увидеть в нем собственное отражение[14], то, значит, дело идет о том типе монологических повествований, именуемых реалистическими, который, не приемля ни карнавала, ни мениппеи, начал складываться в эпоху Возрождения. Напротив, диалогический, мениппейный роман, отвергающий репрезентирующую и эпическую функции, терпят с трудом, объявляют его невразумительным, презирают и глумятся над ним. Ныне он разделяет судьбу тех карнавальных дискурсов, в которых — за пределами Церкви — упражнялось средневековое студенчество. Роман, в особенности же современный полифонический роман, впитавший в себя мениппею, воплощает усилия европейской мысли, стремящейся выйти за пределы самотождественных, каузально детерминированных субстанций, обратиться к иному способу мышления — диалогическому (предполагающему логику дистанцирования, реляционные связи, принцип аналогии, неисключающие трансфинитные оппозиции). Нет ничего удивительного в том, что роман воспринимается либо как низший жанр (так относились к нему классицизм и родственные классицизму политические режимы), либо как жанр бунтарский (я здесь имею в виду великих авторов полифонических романов, в какое бы время они ни жили, — Рабле, Свифта, Сада, Лотреамона, Джойса, Кафку, Батая: я называю лишь тех, кто пребывал и пребывает за порогом официальной культуры). На примере романного слова и романной повествовательной структуры XX в. можно было бы показать, каким именно образом европейская мысль превозмогает собственные формообразующие признаки, такие, как «тождество», «субстанция», «каузальность», «дефиниция», и усваивает совершенно другие, как то: «аналогия», «отношение», «оппозиция», иными словами, усваивает принцип диалогизма и мениппейной амбивалентности[15].

Ведь если историческая инвентаризация, так увлекшая Бахтина, вызывает в воображении образ музея или приводит на память труд архивиста, то это вовсе не значит, будто она лишена корней в живой современности. Все, что ныне пишется, обнаруживает либо нашу способность, либо нашу неспособность читать историю и ее переписывать. Эту способность нетрудно подметить в литературе, создаваемой писателями нового поколения, — писателями, у которых текст конституируется и как *театр,* и как *чтение.* Малларме, одним из первых увидевший в книге *мениппею* (подчеркнем еще раз, что достоинство этого бахтинского термина в том, что он позволяет включить известный способ письма в историю), говорил, что литература — это «всего лишь отблеск того, что, должно быть, произошло когда-то в прошлом, возможно даже — в самом начале».

188

2. Итак, исходя из существования двух диалогических разновидностей, мы устанавливаем две модели, упорядочивающие нарративный смысл: 1. Субъект (С) < — » Получатель (П). 2. Субъект высказывания-процесса < — » Субъект высказывания-результата.

Первая модель описывает диалогические отношения как таковые. Вторая — модальные отношения, возникающие в процессе реализации диалога. Модель 1 устанавливает жанр (эпическая поэма, роман), модель 2 — варианты жанра.

В полифонической структуре романа первая модель (С< — >П) полностью разыгрывается внутри дискурса, пребывающего в процессе письма, и становится беспрерывным опровержением этого дискурса. Тем самым собеседником писателя оказывается сам писатель, коль скоро он является читателем некоего другого текста. Пишущий и читающий — это одно и то же лицо. Поскольку же его собеседником является текст, то он сам есть не что иное, как текст, который, сам себя переписывая, себя же и перечитывает. Это значит, что диалогическая структура возникает лишь в свете такого текста, который, вступая во взаимодействие с другим текстом, конституируется как амбивалентность.

В эпосе, напротив, П есть некая абсолютная внетекстовая сущность (Бог, коллектив), которая релятивизует диалог вплоть до его полного упразднения и сведения к монологу. Отсюда нетрудно понять, почему так называемый классический роман XIX в., а также любой тенденциозный

идеологический роман тяготеют к эпичности, являя собой отклонение от собственно романной структуры (ср. эпический монологизм Толстого и романный диалогизм Достоевского).
В рамках второй модели можно отметить несколько возможностей:

a. Совпадение субъекта высказывания-результата («означаемое») с нулевой степенью «означающего», что может быть выражено с помощью либо местоимения «он» (имя не-лица), либо имени собственного. Это — простейшая нарративная техника, которую мы обнаруживаем при рождении повествования.

b. Совпадение субъекта высказывания-результата (С^ с субъектом высказывания-процесса ($С_{вп}$). Это повествование от 1-го лица: «Я».

c. Совпадение субъекта высказывания-результата (С^) с получателем (П). Повествование ведется от 2-го лица: «ты». Таково, например, объектное слово Раскольникова в «Преступлении и наказании». Такую же технику настойчиво использует и Мишель Бютор в «Изменении».

d. Совпадение субъекта высказывания-результата (С^) не только с субъектом высказывания-процесса ($С_{вп}$), но и с получателем (П). В этом случае роман превращается в вопрошание о том, кто пишет, свидетельствуя об осознании писателем диалогической

структуры собственной книги. Вместе с тем текст превращается и в процесс чтения (цитирования и комментирования) внеположной ему совокупности литературных текстов, тем самым консти-туируясь и как амбивалентность. Примером может служить «Драма» Филиппа Соллерса, где автор играет личными местоимениями и скрытыми цитатами, прочитывающимися в его романе. Чтение Бахтина позволяет выстроить следующую парадигму:

Практика	Бог
«Дискурс»	«История»
Диалогизм	Монологизм
Логика	Аристотелевская
взаимосоотносительности	логика
Синтагма	Система
Карнавал	Повествование
Амбивалентность Мениппея Полифонический роман	

В заключение хотелось бы обратить внимание на роль таких бахтинских понятий, как статус слова, диалог и амбивалентность, а также на открываемые ими перспективы. Определяя статус слова как *минимальной единицы* текста, Бахтин проникает до самого глубокого уровня структуры, залегающего под уровнем предложения и риторических фигур. Понятие *статуса* позволяет сменить представление о тексте как о совокупности атомов представлением о нем как о множестве реляционных связей, где слова функционируют подобно квантам. Тем самым проблема построения модели поэтического языка связывается уже не с идеей линии или поверхности, но с идеей *пространства* и *бесконечности,* формализуемых с помощью теории множеств и новейших матема-тических методов. Современные методы анализа повествовательных структур достигли такой изощренности, что позволяют не только выделять «функции» («кардинальные функции» и «функции-катализаторы») и «индексы» («индексы» в собственном смысле слова и «индексы-информации»)*, но и строить логические и риторические схемы повествования.

* Ю.Кристева имеет в виду работу: *Барт Р.* Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв. М.: Издательство МГУ, 1987. С. 387—422; *то же //* Французская семиотика: от структу-рализма к постструктурализму. М.: ИГ «Прогресс», 2000. С. 196—238. - *Прим. пер.*

Значение подобных исследований неоспоримо[16], однако не слишком ли превалирует в них

метаязыковой — иерархизирующий и внеположный повествованию — *априоризм!* Наивный метод Бахтина, сосредоточенный на слове и его безграничной способности к диалогу (к комментированию цитации), куда более прост и вместе с тем прозорлив.
Диалогизм, столь многим обязанный Гегелю, не следует, однако, путать с гегелевской диалектикой, предполагающей наличие триады и, стало быть, борьбы и извода (снятия), что отнюдь не нарушает аристотелевской традиции, основанной на понятиях субстанции и причины. Диалогизм же, вобрав в себя эти понятия, ставит на их место категорию отношения; он стремится не к снятию, а к гармонии, и в то же время предполагает идею разрыва (оппозиции, аналогии) как способа трансформации.
Диалогизм переносит философские проблемы *внутрь* языка, точнее — внутрь языка, понятого как взаимосоотнесенность текстов, как письмо-чтение, идущее рука об руку с неаристотелевской, синтагматической, взаимосоотносительной, «карнавальной» логикой. Поэтому одной из важнейших проблем, которой предстоит заняться современной семиотике, является именно эта «другая логика», настоятельно нуждающаяся в адекватном описании.
Термин «амбивалентность» в полной мере приложим к тому переходному периоду в истории европейской литературы, который можно определить как период сосуществования (амбивалентности), когда «отображение жизненного опыта» (реализм, эпос) существуют одновременно с самим этим «жизненным опытом» (языковое зондирование, мениппея), тяготея, вероятно, к тому, чтобы в конечном счете усвоить живописный способ мышления, при котором сущность переходит в форму, а конфигурация пространства (литературного) служит обнаружению мысли (тоже литературной) без всяких «реалистических» претензий. Термин «амбивалентность» предполагает исследование (через язык) романного пространства и его внутренних превращений; устанавливая тесную связь между языком и пространством, он побуждает анализировать их как особые формы мышления. Изучая амбивалентность зрелищного воссоздания жизни (реалистическая репрезентация) и самой жизни (риторика), нетрудно обнаружить разделяющую (или соединяющую) их пограничную линию, которая воспроизводит траекторию движения, при помощи которого культура пытается освободиться от собственных пут, превозмочь самое себя. Движение между двумя полюсами, создаваемыми диалогом, безвозвратно изгоняет из сферы наших философских интересов проблемы каузальности, финальности и т. п., так что в поле зрения диалогического принципа попадает мыслительное простран-

ство, неизмеримо более широкое, нежели пространство романа как такового. Вероятно, не столько бинаризм, сколько именно ди-алогизм станет основой интеллектуальной структуры нашего времени. Преобладание романа и амбивалентных структур в литературе, притягательность групповых (карнавальных) форм жизни для молодежи, квантовый энергетический обмен, интерес к символизму взаимосоотносительности в китайской философии — таковы лишь некоторые проявления современной мысли, подтверждающие нашу гипотезу.

Примечания

[1] Данный текст написан на материале книг Михаила Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского» (Москва, 1963) и «Творчество Франсуа Рабле» (Москва, 1965). В 30-е годы эти работы заметно повлияли на некоторых советских теоретиков языка и литературы (Волошинов, Медведев). В настоящее время М. Бахтин работает над новой книгой, посвященной речевым жанрам.
[2] Ср.: «...язык *есть* практическое, существующее и для других людей и лишь тем самым существующее и для меня самого, действительное сознание...» — *Маркс К.* и *Энгельс Ф.* Соч. Т. 3. С. 29.
[3] М. Бахтин готовит книгу о «жанрах речи», определяемых на основе статуса слова (см.: Вопросы литературы. 1965. № 8). В данной статье мы можем прокомментировать лишь некоторые его идеи в той мере, в какой они соотносятся со взглядами Ф. де Соссюра (Anagrammes, «Mercure de France», fev. 1964) и открывают новый подход к литературным текстам.
[4] В самом деле, представители структурной семантики, определяя лингвистическую основу дискурса, отмечают, что «развертывающаяся синтагма считается эквивалентной более простой, нежели она, коммуникативной единице синтаксиса», и определяют *развертывание* как «один из наиболее важных аспектов функционирования

естественных языков» *(Greimas A. J.* Semantique stracturale. P. 72). Таким образом, именно в механизме развертывания мы усматриваем теоретический принцип, позволяющий изучать структуру жанров как экстериоризацию (развертывание) структур, имманентных языку как таковому.

[5] *Будде Е. Ф.* К истории великорусских говоров. Казань, 1896. [6]*Щерба Л. В.* Восточно-лужицкое наречие. Пг., 1915.

[7]*Якубинский Л. П.* О диалогической речи // Русская речь. I. Пг., 1923. С. 144.

[8] *Виноградов В. В.* Проблема сказа в стилистике // Поэтика. Вып. I. Л., 1926. С. 33.

[9] Похоже, что явление, упорно именуемое «внутренним монологом», — это наиболее подходящий способ, с помощью которого целая цивилизация переживает себя как самотождественность, как организованный хаос и в конечном счете как трансценденцию. Между тем этот «монолог» невозможно обнаружить нигде помимо текстов, симулирующих воссоздание пресловутой психологической реальности, именуемой «потоком сознания». Это значит, что «внутренний мир» западного человека возникает как результат ограниченного набора литературных приемов (исповедь, психологически связное речевое высказывание, автоматическое письмо). Можно сказать, что в известном отношении «коперниканская» революция Фрейда (открытие расщепленности субъекта), обосновав радикальную вне-положность субъекта по отношению к языку, покончила с самой фикцией внутреннего *голоса.*

[10] Подчеркнем, что применение понятий из теории множеств к поэтическому языку имеет здесь сугубо метафорический смысл: оно возможно потому, что возможна аналогия между оппозицией *аристотелевская логика / поэтическая* логика, с одной стороны, и *исчислимость / бесконечность* — с другой.

[11] Ср.: *Luce Irigaray.* «Communication linguistique et communication speculaire». Cahiers pour Г analyse. № 3.

[12] Необходимо подчеркнуть ту двойственную роль, которая принадлежит европейскому индивидуализму: с одной стороны, исходя из понятия тождества, он оказался в зависимости от субстанциалистской, каузалистской и атомистической мысли аристотелевской Греции и на протяжении веков укреплял активистский, сциентистский и теологический аспекты западной культуры. С другой стороны, основываясь на представлении о различии между «я» и «миром», он побуждает к поиску посредующих звеньев между ними, равно как и к их внутреннему стратифицированию, так что сама возможность логики взаимосоотносительности заложена уже в самом предмете формальной логики.

[13] Возможно, именно это явление имеет в виду Бахтин, когда пишет: «Язык романа нельзя уложить в одной плоскости, вытянуть в одну линию. Это система пересекающихся плоскостей... Автора (как творца романного целого) нельзя найти ни в одной из плоскостей языка: он находится в организационном центре пересечения плоскостей. И различные плоскости в разной степени отстоят от этого авторского центра» *(Бахтин М.* Слово в романе // Вопросы литературы. 1965. № 8. С. 89 [см.: *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература. 1975. С. 415—416. — *Прим. пер.}).* Действительно, автор является не более чем точкой *сцепления* центров; отождествить его с каким-либо одним центром - значит приписать ему монологическую, теологическую позицию.

[14] Эта мысль находит поддержку у всех теоретиков романа. См.: *Thibaudet A.* Reflexions sur le roman, 1938; *Koskimies R.* Theorie des Romans // Annales Academiae Scientiarum Finnicae. I ser. B. T. XXXV. 1935; *Lukacs G.* La theorie du roman (ed. fr., 1963) и др. К представлению о романе как о диалоге близок и Уэйн К. Бут в интересном исследовании «The Rhetoric of fiction», University of Chicago Press, 1961. Его соображения относительно *достоверного* (the reliable) и *недостоверного* (the unreliable) *автора* сопоставимы с разработками Бахтина в области романного диалогизма, хотя Бут и не ставит в связь романный «иллюзионизм» и языковой символизм.

[15] Этот второй способ логического мышления присущ современной физике и древней китайской мысли: обе являются антиаристотелевскими, антимонологическими, диалогическими. См.: *Hayakawa S. I.* What is meant by Aristotelian structure of language // Language. Meaning and Maturity. N. Y.,. 1959; *Chang Tung-sun.* A Chinese Philosopher's theory of knowledge // Our Language our World. N. Y., 1959; см. также перевод этой работы на французский язык: *Chang Tung-sun.* La logique chinoise // Tel Quel. № 38. *Needham J.* Science and Civilisation in China. Vol. II. Cambridge, 1965.

[16] См. серьезные исследования о структуре повествовательного текста (Р. Барт, А.-Ж. Греймас, Клод Бремон, Умберто Эко, Жюль Гритги, Виолетта Морен, Кристиан Метц, Цветан Тодоров, Жерар Женетт), собранные в сб. «Communications», 1966. № 8.

1966

К семиологии параграмм

Простое выражение будет носить алгебраический характер? или его не будет вовсе... Мы приходим к теоремам, нуждающимся в доказательстве

Фердинанд де Соссюр (1911)

Несколько исходных принципов

1.1. Стремясь преодолеть «статику»[1] и «аисторизм»[2], считающиеся неотъемлемыми недостатками структурализма, семиотика литературы ставит перед собой задачу, призванную оправдать самое ее существование, а именно: создать формальный метод, изоморфный саморефлектирующей литературной продуктивности. Такую формализацию позволяют выработать лишь две методологии: 1. Математика и метаматематика, то есть искусственные языки, которые, благодаря свободе принятых в них обозначений, все больше и больше избавляются от ограничений, выработанных логикой, возникшей на базе индоевропейского предложения (субъект-предикат), и,

следовательно, лучше подходят для описания поэтического функционирования[3] языка. 2. Генеративная лингвистика (грамматика и семантика) постольку, поскольку она подходит к языку как к динамической системе отношений. Мы, однако, не принимаем философских оснований этой лингвистики, связанных со своего рода научным империализмом, позволяющим генеративной грамматике предлагать правила создания новых языковых (и далее — поэтических) вариантов.

1.2. Применение указанных методов к семиотике поэтического языка предполагает прежде всего пересмотр общего представления о литературном тексте. Мы будем исходить из принципов, предложенных Фердинандом де Соссюром в «Анаграммах»[4], а именно:

a. Поэтический язык «наделяет слово-оригинал дополнительным, как бы искусственным способом существования».

b. Существует *попарное,* а также порифменное соответствие элементов между собой.

c. *Бинарные* поэтические законы способны нарушать законы грамматики.

d. Элементы *слова-темы* (даже буквы) «располагаются по всей протяженности текста или же скапливаются на тесном пространстве одного-двух слов».

194

Из этой «параграмматической» (выражение «параграмма» принадлежит самому Соссюру) концепции поэтического языка вытекают три основных тезиса:

А. Поэтический язык — это бесконечный код.

В. Литературный текст двойственен: это письмо-чтение.

С. Литературный текст это сеть взаимозависимостей.

1.3. Выдвинутые положения не должны восприниматься как гипостазис поэзии. Наоборот, в дальнейшем они позволят нам включить поэтический дискурс в целостную систему знаковых действий производящего коллектива и подчеркнуть, что:

a. Все эти действия связаны между собой отношением принципиальной аналогии. Социальная история, понятая не как телеологический процесс, а как пространство, на всех своих уровнях (включая поэзию, также осуществляющую общую функцию системы) структурируется как *параграмма* (где «природа-общество», «закон-революция», «индивид-группа», «классы-классовая борьба», «линейная история-матричная история» представляют собой неисключающие оппозиции, основанные на *диалогических* отношениях и постоянно возобновляющихся трансгрессиях).

b. Три указанные особенности поэтического языка позволяют покончить с изолированным положением поэтического дискурса (к которому наше иерархизированное общество относится как к «украшению», «излишеству» или «аномалии») и придать ему статус социальной практики, которая, имея параграмматический характер, реализуется как на уровне организации текста, так и на уровне эксплицитного сообщения.

c. Поскольку параграмматизм легче всего описать на уровне поэтического дискурса, именно здесь в первую очередь и должна изучать его семиотика и лишь затем перейти к его рассмотрению в рамках рефлексивной продуктивности как таковой.

Поэтический язык как бесконечность

П. 1. Описание функционирования поэтического языка (в данном случае это выражение обозначает такое функционирование, которое бывает свойственно как языку «поэзии», так и языку прозы) представляет ныне составную (и, быть может, наиболее беспокойную) часть лингвистики с ее стремлением объяснить работу языковых механизмов.

Интерес такого описания связан с двумя явлениями, возможно, наиболее характерными для сегодняшнего состояния «гуманитарных наук»:

195

a. Будучи частью весьма сложного формализма (в математическом смысле этого слова), поэтический язык в рамках языкового целого - это единственный тип практики, представляющий собой комплементарную структуру.

b. Констатация границ научного подхода, сопровождающая науку на протяжении всей ее истории, впервые возникает в связи с неспособностью научной логики формализовать функции поэтического дискурса, не искажая их природы. Вот здесь-то и возникает зазор — несовместимость научной логики, вырабатываемой обществом в целях самообъяснения (ради поддержания собственного спокойствия и оправдания внутренних разрывов), с логикой маргинального, деструктивного дискурса, в той или иной мере противоречащего идее социальной пользы. Очевидно, что, представляя собой комплементарную систему, подчиненную логике, отличающейся от логики научного исследования, поэтический язык

требует для своего описания такого аппарата, который учитывал бы особенности этой поэтической логики.

Не только сама по себе повседневная речь, но и ее рационализация средствами лингвистики маскируют, хотя и не уничтожают, эту логику комплементарности, сводя ее к логическим категориям, имеющим как социальные (иерархическое общество), так и пространственные (Европа) границы. (Мы здесь не станем касаться социальных, экономических, политических и лингвистических причин такого ограничения.)

П.2. Вытекающие отсюда предрассудки как раз и влияют на изучение специфики поэтического сообщения. Стилистика, выросшая, по словам В. Виноградова[5], словно сорняк, между лингвистикой и историей литературы, пытается изучать «тропы» и «стили», рассматривая их как отклонения от нормального языка.

Специфику поэтического языка как особой «разновидности» обычного языкового кода признают все без исключения исследователи (Балли, А. Марти, Л. Шпитцер, Хефеле и др.). Однако предлагаемые ими определения либо выходят за рамки литературной и лингвистической области и основываются на предпосылках определенной философской или метафизической системы, неспособной разрешить проблемы, которые ставят сами языковые структуры (Фосслер, Шпитцер, с одной стороны, Кроче или Гумбольдт — с другой), либо безгранично расширяют область лингвистического изучения и превращают проблемы поэтического языка в вопрос о рассмотрении всякого языкового явления (Фосслер). Русские формалисты, предпринявшие наиболее интересные исследования поэтического кода, рассматривали его как «нарушение» правил обычного языка[6]. Как бы то ни было, множество новейших, причем весьма интересных, работ восходит именно к
196
этой концепции. Представление о поэтическом языке как об отклонении от языка нормального («новизна», «растормаживание», «выведение из автоматизма») пришло на смену натуралистической концепции литературы как отражения (выражения) реальности; впрочем, это представление ныне уже становится штампом, препятствующим изучению собственно поэтической морфологии.

П.3. Лингвистическая наука, учитывающая особенности поэтического языка и данные стохастического анализа, пришла к мысли об *обратимости* языкового кода; она оспаривает применимость к поэтическому языку понятий отклонения и иррегулярности[7]. Между тем представление об иерархичности языковой системы (вряд ли стоит подчеркивать лингвистические и социальные основания этой концепции) не позволяет увидеть в поэтическом языке (например, в метафорическом творчестве) ничего иного, кроме «субкода общего кода».

Эмпирические результаты вышеупомянутых работ могут обрести подлинное значение лишь в пределах неиерархического представления о языковом коде. Дело не в том, чтобы просто перевернуть перспективу, заявив, подобно Фосслеру, что обыденный язык — это всего лишь частный случай более обширной формальной системы, каковой и является язык поэтический. С нашей точки зрения, поэтический язык — это отнюдь не код, объемлющий все прочие коды, но некоторый класс А, имеющий ту же мощность, что и функция ф $(x_{г}..x_{л})$ бесконечного языкового кода (см. теорему существования, с. 206), так что «все прочие» языки («обиходный язык», «метаязыки» и т. п.) суть не что иное, как «частные», полученные от деления А на более мелкие образования (ограниченные, к примеру, правилами конструкции «субъект-предикат», лежащей в основании формальной логики) и, в силу указанного ограничения, маскирующие морфологию функции ф $(x_{г}..x_{n})$ как таковой.

П.4. Поэтический язык (обозначим его сокращенно ия) включает в себя код линейной логики. Более того, мы обнаруживаем в нем все комбинаторные фигуры, формализуемые в алгебре с помощью системы искусственных знаков, но не находящие выражения в обычном языке. Рассматривая взаимосвязи, функционирующие в поэтическом языке, мы, далее, наблюдаем динамический процесс, в ходе которого знаки обогащаются значением

или меняют его. Только в ия практически осуществляется «тотальность» (мы, впрочем, предпочитаем термин «бесконечность») кода, используемого субъектом. С этой точки зрения, литературная практика — это освоение и выявление возможностей, заложенных в языке, это деятельность, с помощью которой субъект освобождается от давления целого ряда языковых (психических, социальных) схем, это динамическое начало, на-
197
рушающее инерцию языковых привычек и дающее лингвисту уникальную возможность изучить значение знаков в их *становлении.*
Ля — это диада, неразрывно связанная как с *законом,* так и с его *нарушением* (специфичным именно для поэтического текста), и это нераздельное сосуществование «плюса» и «минуса» как раз и представляет собой *конститутивную комплементарностъ* поэтического языка, проявляющуюся на всех уровнях немонологических (параграмматических) текстовых артикуляций.
Пя, таким образом, не является субкодом. Это бесконечный упорядоченный код, комплементарная система кодов, в которой можно выделить (путем операционального абстрагирования, с целью доказательства определенной теоремы) обиходный язык, научный язык, а также любые искусственные знаковые системы, являющиеся, все без исключения, подмножествами этого бесконечного упорядоченного кода, правила которого проецируются на ту или иную ограниченную область (мощность этих подмножеств меньше, нежели мощность *пя,* сюръективным отображением которого они являются).
П.5. Такое представление о поэтическом языке требует замены понятия языкового *закона* понятием языковой *упорядоченности,* когда язык предстает не как механизм, управляемый определенными (заранее установленными в соответствии с тем или иным ограниченным использованием кода) принципами, а как своего рода организм, комплементарные части которого зависят друг от друга и поочередно, в зависимости от характера употребления, начинают доминировать, не теряя при этом особенностей, обусловленных их принадлежностью к общему коду. Подобное *диалектическое* представление о языке подсказывает аналогию с физиологической системой, и мы выражаем искреннюю признательность профессору Джозефу Нидэму, подсказавшему нам выражение «иерархическая флуктуация» применительно к языковой системе[8]. Напомним также, что трансформационная лингвистика уже сумела динамизировать изучение грамматической структуры, так что теоретические положения Н. Хомского, касающиеся грамматических правил, вполне вписываются в более широкую концепцию, только что очерченную нами.
II.6. Напротив, *книга,* помещенная в бесконечное пространство поэтического языка, *конечна;* книга не открыта, она закрыта, создана раз и навсегда, превратилась в принцип, в *единицу,* в закон, однако прочтению она поддается лишь тогда, когда мы учитываем ее потенциальную открытость в бесконечность. Эта способность читать закрытую книгу, распахнутую в бесконечность, *полностью* доступна лишь тому, кто сам пишет, иными словами, тому, кто встал на точку зрения рефлектирующей продуктивное-
198
ти, каковой и является письмо[9]. Такой человек, замечает Лотреа-мон, «поет для себя самого, а не для себе подобных»[10].
Для пишущего, таким образом, поэтический язык оказывается *потенциальной бесконечностью* (в том смысле, какой это выражение, в качестве базового термина, имеет в концепции Гилберта), а именно: конечное множество (поэтического языка) предстает как множество осуществимых возможностей, причем каждая из них осуществима по отдельности, тогда как все вместе реализации они не поддаются.
Семиотика, со своей стороны, получает возможность ввести понятие поэтического языка как непредставимой *актуальной бесконечности,* что позволяет ей воспользоваться методом теории множеств, отчасти спорной, но все же пригодной в определенных границах. Воспользовавшись гилбертовским понятием финитно-сти, можно будет аксиоматизировать поэтический язык; это позволит избежать тех трудностей, с которыми сталкивается теория множеств, и вместе с тем применить к тексту понятие *бесконечности,* без которого невозможна удовлетворительная постановка проблем точного знания.
Тем самым цель поэтического исследования сразу же меняется: отныне задача семиотики будет заключаться в том, чтобы любые конечные образования рассмотреть в их отношении к бесконечности, обнаружив такие значения, которые возникают из комбинаторики, присущей

упорядоченной системе *пя.* Описание знакового функционирования поэтического языка — это описание артикуляторного механизма потенциальной бесконечности.

Текст как письмо-чтение

III. 1. Литературный текст включен в совокупное множество иных текстов: это — письмо-реплика в сторону другого (других) текста (текстов). Поскольку автор пишет в процессе считывания более раннего или современного ему корпуса литературных текстов, сам он живет в истории, а жизнь общества записывается в тексте. Параграм-матическая наука должна, следовательно, учитывать амбивалентный характер поэтического языка: это — *диалог* двух дискурсов. Чужой текст включается в плетение письма, а письмо вбирает в себя этот текст, следуя специфическим законам, которые нам еще предстоит установить. Таким образом, в параграмме данного текста функционируют все тексты, входящие в сферу чтения данного писателя. Именно с помощью параграмматического письма писатель *участвует* в жизни отчужденного общества, исходя из этой отчужденности. В древности глагол «читать» имел значение, о котором стоит напомнить, чтобы лучше понять самый смысл литературной прак-

199

тики. «Читать» значило также «собирать», «подбирать», «подслушивать», «идти по следам», «набирать», «красть». «Чтение», таким образом, означает некоторое агрессивное соучастие и активное присвоение чужого. «Письмо» — это «чтение», превратившееся в производство, в индустрию, а письмо-чтение, или параграммати-ческое письмо, — это влечение к агрессивности и тотальное соучастие («Плагиат необходим» — Лотреамон).

Уже Малларме знал, что писать значит, «испытав сомнение, присвоить себе право (капля чернил подобна величественной ночи) воссоздавать всё с помощью *реминисценций,* дабы увериться в том, что пребываешь именно там, где тебе и надлежит пребывать...». «Писать» для него значило «требовать от мира — и пусть это станет его законом — чтобы, в своих взыскующих стремлениях, он возвысился до уровня тех величественных и исчисленных постулатов, которые начертаны на столь дерзостном в своей белизне бумажном листе...».

Реминисценция, суммирование чисел позволяют «увериться в том, что ты пребываешь именно там, где тебе и надлежит пребывать». Поэтический язык предстает как диалог текстов: любой ряд *образуется,* лишь вступая в отношение с другим рядом, принадлежащим к другому корпусу; в результате любой ряд приобретает двоякую направленность — по отношению к акту реминисценции (припоминание чужого письма) и по отношению к акту суммирования (трансформация этого письма). Любая книга отсылает к иным книгам и благодаря различным способам суммирования *(аппликации,* говоря языком математиков) наделяет эти книги новым способом бытия, создавая тем самым свое собственное значение[11]. Таковы, к примеру, «Песни Мальдорора» и уж тем более «Стихотворения» — образец откровенной и совершенно уникальной для современной литературы поливалентности. Это тексты-диалоги, иными словами: 1° как по способу сочленения синтагм, так и по характеру семных и фонетических грамм они всегда адресуются к какому-нибудь другому тексту; 2° их логика — это не логика системы, *покорной* закону (Богу, буржуазной морали, тем или иным видам цензуры), но логика раздробленного, топологического пространства, где действуют оппозитивные диады, в которых 1 носит имплицитный характер, хотя и претерпевает трансгрессию. Считывая романтико-психологический код, эти тексты его пародируют и снижают. В книге постоянно присутствует иная книга, и именно исходя из нее, поверх нее и ей вопреки созидаются «Песни Мальдорора» и «Стихотворения». Поскольку собеседником субъекта является текст, сам субъект также оказывается текстом: так возникает личностно-безличная поэзия, из которой вместе с субъектом-личностью изгоняются

200

психологический субъект, описание страстей, не увенчанное нравственным выводом, феномен, случайность. «Во главу угла будет поставлена лишь холодность максимы!» (с. 358). Поэзия отныне будет созидаться как нерушимая («нерушимая нить безличной поэзии», с. 340), но разрушительная («Теорема по природе своей — насмешница», с. 362) аксиоматическая система.

Следствия

III.2. Поэтический ряд по меньшей мере *двойственен;* это удвоение, однако, не является ни горизонтальным, ни вертикальным: оно не предполагает ни идеи параграммы как некоего сообщения, передаваемого субъектом письма его адресату (горизонтальное измерение), ни идеи параграммы как отношения означающего к означаемому (вертикальное измерение). Двоица письма-чтения заключается в *спациализации* ряда: к двум измерениям письма (Субъект —

Адресат, Субъект высказывания-процесса — Субъект высказывания-результата) добавляется третье — «чужой» текст.
111.3. Поскольку двоица определяет минимальный ряд любой параграммы, сама их логика оказывается отличной от «научной логики» — от *монологики,* движущейся в промежутке между 0 и 1 и оперирующей такими понятиями, как отождествление, описание, повествование, исключение противоречий, установление истины. Понятно отсюда, почему в параграммах, с их *диалогизмом,* законы грамматики, синтаксиса и семантики (которые суть законы логики
0 — 1, то есть аристотелевской, научной или телеологической логики), хотя и носят имплицитный характер, тем не менее претерпевают трансгрессию. Такая трансгрессия, абсорбируя 1 (запрет), как раз и заявляет об *амбивалентности* поэтической параграммы: она есть не что иное, как сосуществование монологического (научного, исторического, дескриптивного) дискурса и такого дискурса, который этот монологизм разрушает. Без запрета не было бы и трансгрессии, без
1 не было бы и параграммы, основанной на 2. Запрет (1) создает смысл, однако в самый момент этого созидания он подвергается трансгрессии за счет оппозитивной диады или, говоря более обобщенно, за счет разрастания параграмматической сетки. Тем самым в поэтической параграмме обнаруживается тот факт, что само *разграничение* «цензура-свобода», «сознательное-бессознательное», «природа-культура» *исторично.* Говорить следует об их нераздельном сосуществовании и о *логике* этого сосуществования, очевидным выражением которой как раз и является поэтический язык.
111.4. Параграмматический ряд есть *множество,* состоящее по меньшей мере из двух элементов. Способы сопряжения этих ря-

дов *(суммирование,* по Малларме) и правила, управляющие пара-грамматической сетью, даны в теории множеств, а также в вытекающих из нее или близких к ней операций и теорем.
III.5. Проблематика минимальной единицы как *знака* [означающее (Sa) — означаемое (Se)] дополняется, таким образом, проблематикой минимальной единицы как *множества.* То множество, которым является поэтический язык, образовано взаимосвязанными рядами; оно есть не что иное, как *спациализация* и установление *отношений* между рядами, что и отличает его от знака, предполагающего линейный срез Sa - Se. Наш исходный принцип требует, таким образом, чтобы семиотика формализовала как отношения внутри текста, так и отношения между текстами.

Матричная модель параграммы

Дао, которое может быть названо словами,
не есть постоянное дао.
Имя, которое может быть названо,
не есть постоянное имя.
Дао дэ цзин (300 г. до н.э.)

IV. 1. С этой точки зрения литературный текст предстает как система, образованная множеством *сцеплений,* которую можно описать как структуру параграмматических связей. Мы называем параграмматической сетью *матричную* (нелинейную) *модель* создания литературного образа, иными словами, динамическую и пространственную схему, отображающую многомерность смысла (отличного от семантических и грамматических норм обычного языка) в поэтическом языке. Выражение *сеть,* хотя и включает в себя понятие однозначности (линейности), тем не менее замещает его, показывая, что каждое множество (ряд) является как конечной, так и начальной точкой некоего многозначного отношения. В этой сети отдельные элементы выступают как *вершины* графа (по теории Кёнига), что позволяет нам формализовать символическое функционирование языка, выделив в нем динамический признак, подвижную «грамму» (то есть *параграмму),* которая не столько *выражает,* сколько *создает* тот или иной *смысл.* Так, каждая вершина (фонетическая, семантическая, синтагматическая) соединена по меньшей мере еще с одной вершиной, откуда следует, что для семиотики проблема заключается в том, чтобы создать формализованное описание этого диалогического отношения.
FV.2. Такая матричная модель оказывается весьма сложной. Чтобы облегчить задачу, нам придется, выделив некоторые *частные граммы,* различать в каждой из них *субграммы.* Эту мысль о страти-

фикации сложного текста высказал еще Малларме: «Сокровенный смысл шевелится и располагает свои листки, словно голоса в хоре...».
Сразу же заметим, что все три типа сцеплений (1° внутри субграмм; 2° между субграммами; 3° между частными граммами) отнюдь не различаются по своей природе и не находятся в иерар-

хических отношениях. Все они — продолжение единой *функции,* организующей текст, и если эта функция проявляется на различных уровнях (фонетическом, семном, эпизодическом, идеологическом), то это вовсе не означает, будто один из них доминирует или главенствует (в хронологическом или ценностном отношении). Дифференциация *функций* — это операциональная диахро-низация синхронии, то есть разрастание *слова-темы,* о котором говорил Соссюр и которое *сверхдетерминирует* всю систему. Эта функция специфицируется в зависимости от типа письма. Тем не менее для любого поэтического письма она сохраняет одну и ту же особенность: она диалогична, и ее минимальный интервал простирается от 0 до 2. Уже Малларме мечтал о Книге, которая представляла бы собой письмо, организованное с помощью диа-дической топологической функции, различимой на всех уровнях *трансформации* и структуры текста: «Целиком разросшаяся из буквы, Книга должна перенять у нее живую подвижность и, силою соответствий обретя неохватность, положить начало игре, удостоверяющей вымысел...». «Слова сами собой рассыпаются на множество мельчайших или драгоценнейших для ума, где сосредоточено все наше трепетное ожидание, осколков; они не выговариваются в речи, и ум воспринимает их независимо от обычного порядка их следования — как некие блики, пляшущие на стене пещеры и сохраняющие подвижность как свой первопринцип; прежде чем погаснуть, все они непрерывно бросают друг на друга далекие, нечаянные отблески».

IV. 3. Матричная модель предполагает в таком случае наличие двух частных грамм:

А. Текст как письмо: граммы письма.

В. Текст как чтение: граммы чтения.

Подчеркнем еще раз, что, различаясь между собой, эти уровни, со статической точки зрения, отнюдь не эквивалентны, но находятся в отношении корреляции, взаимно их трансформирующем[12].

Граммы письма можно подразделить на три типа субграмм: 1. фонетические; 2. семные; 3. синтагматические.

АЛ. Фонетические граммы письма

«Порою *вшивокудрый* (A) Мальдорор вдруг *замирает и вперяет* (B) *безумный взгляд* (C) в *небесный фиолетовый полог* (D) — *насмешли-*

203

вое улюлюканье незримого фантома (E) чудится ему где-то рядом. Он содрогается, он хватается за голову, ибо то *глас его совести»* («Песни Мальдорора», с. 177).

Лотреамон не без иронии говорит здесь о том, что в просторечии именуется словом «устыдиться». Однако функция поэтического текста далеко выходит здесь за рамки его денотативного смысла. Писатель располагает всей потенциальной бесконечностью языковых знаков, и это позволяет ему, избегнув автоматизации, свойственной обыденному языку, придать своему дискурсу глубину. Он выбирает два класса - человек (со всеми его особенностями, которые мы обозначим как класс H, включающий множества A, B, C) и совесть (класс, образованный множествами D, E, который мы обозначим как H,).

Социально-политический текст образован двумя классами H и H,, находящимися в отношении биективного соответствия: тело (материализм) — сознание (романтизм) с явным предпочтением, отдаваемым H, и с очевидной иронией по отношению к $H_г$ Этот отрывок, равно как и «Песни Мальдорора» в целом, есть не что иное, как параграмматическое признание тела, приятие пола и описание фантазма, порывающего с искусственным идеализмом, — и все это с той мрачной иронией, которую как раз и предполагает подобный разрыв.

Функция, структурирующая текст в целом, обнаруживается также и на фонетическом уровне параграммы. Достаточно прислушаться к звукописи выделенных нами множеств, обратив, кроме того, внимание и на их графику, как мы заметим такие соответствия *[ф(в) — ал(ол) — с(з)],* которые образуют морфему «фаллос», представляющую собой слово-функцию, лежащую в основе текста. Подобно скрытым ключевым словам, обнаруженным Соссюром в сатурновых и ведических стихах, слово-функция в приведенном примере из «Мальдорора» охватывает все пространство, образованное множеством соответствий, комбинаторных конфигураций, математических графов и даже автопереключений, наделяя тем самым устойчивые (стертые) морфемы обыденного языка дополнительными значениями. Сопрягаясь со всеми прочими уровнями параграммы, эта звуковая сеть сообщает поэтическому «образу» новое измерение. Таким образом, в многозначном контексте па-раграмматической системы различие между означающим и означаемым сглаживается, а языковой знак, как бы движимый квантовыми зарядами, обретает динамику.

А.2. Семные граммы письма

С помощью статического семного анализа можно выделить следующие множества, образующие нашу параграмматическую сеть:

204

A— тело (aj), волосы (a_2), плоть (a_3), грязь (a_4), животность

B — тело (Ь,), напряжение ($Ь_2$)...

C — мрачность (c,), страх (c_2), спиритуализация (c_3)...

D — материя (dj), цвет (d_2), безжалостность (d_3), мрачность (d_4), абстракция (d_5)...

E - дух (6j), идеализация (e_2)...

Поэтический образ возникает, однако, за счет корреляции его семных составляющих, то есть с помощью коррелятивных операций в пределах самого текста, иными словами, с помощью внутри-системного транскодирования. Операции, позаимствованные нами из теории множеств, позволят обнаружить дуги, создающие параграмму. Сложный характер аппликаций на всех уровнях парграм-матической сети объясняет непереводимость поэтического текста (обыденный и научный языки потому и поддаются, как правило, переводу, что не допускают никаких семных переключений).

a. Внимательно читая текст, мы замечаем, что каждое из выделенных семных множеств связано со всеми остальными множествами данного класса, а также с множествами другого, коррелятивного ему класса определенной функцией (мы не станем касаться подробностей, связанных с семным наполнением указанной функции, поскольку читатель может сделать это самостоятельно). Так, множества A Ц...$а_п$), B *(b_r..b_n)* и C (c,...$c_п$) связаны сюръекгивной функцией, а именно: любой элемент (сема) множества B является отображением по крайней мере одного элемента множества A (R (A) = B, притом что нет необходимости всякий раз определять R). Вместе с тем отношение между семиотическими множествами можно рассматривать и как взаимно-однозначные, и тогда функция/, ассоциированная с R, оказывается инъективной; если же R всякий раз получает определение, то/— это инъективная аппликация, или инъекция (f (a)=f(b)=>a=b(a,beA)). Так, поскольку аппликация, связывающая наши множества, является сюръекгивной и инъективной, то она может быть названа *биективной* аппликацией, или *биекцией.* Те же отношения справедливы и для множеств C и D, а также и для отношений между классами H и $H_г$ В пределах класса H соответствия между A, B и C представляют собой пермутации самого класса H (биективное наложение класса H на себя самого). Инъективные и сюръективные соответствия, а также пермутации элементов (сем), принадлежащих различным множествам, показывают, что *значение* в поэтическом языке возникает как продукт определенного отношения: это означает, что оно представляет собой такую функцию[13], которая позволяет говорить о «смысле» множества A лишь учитывая функции, связывающие его с множествами

205

B, C, D и E. Можно, следовательно, сказать, что множество (сем-ное) существует лишь тогда, когда оно либо конституируется за счет соединения его элементов, либо, напротив, распадается в результате изоляции одного из этих двух элементов. Такова, очевидно, причина, по которой в процессе знакового функционирования дискурса именно отношение принадлежности имеет наглядный смысл, причем источником всех недоразумений является само употребление существительного «смысл». В любом случае можно констатировать, что *пя* не дает ни одного примера *смысла*[1]*, который можно *себе представить:* он просто-напросто выдвигает утверждения, которые суть не что иное, как амплификация изначального отношения принадлежности.

Отношение эквивалентности, возникающее между семами в системе *пя,* радикально отличается от аналогичного отношения в простых семантических системах. Аппликация объединяет такие множества, которые неэквивалентны на низших языковых уровнях. Выше мы отметили, что аппликация способна объединять даже радикально противоположные семы (flj=c_3; *a^=e$_{/}$,...* и т. п.), которые относятся к различным денотатам, так что в семантической структуре литературного текста эти денотаты становятся эквивалентными. Таким образом, в параграмматических структурах вырабатывается новый смысл, автономный по отношению к смыслу обыденного языка.

Предпринятая нами формализация позволила показать, что «смысл» е вырабатывается только внутри самой *функции,* связывающей элементы (множества), налагающиеся друг на друга и на

самих себя в бесконечном, как мы полагаем, пространстве. Семы, если разуметь под этим словом сигнификативные *точки,* как бы рассасываются в процессе функционирования поэтического языка.

Ь. Допустив, что поэтический язык представляет собой формальную систему, поддающуюся теоретическому осмыслению в понятиях *теории множеств,* мы *вместе с тем* можем констатировать, что поэтическое значение функционирует, подчиняясь принципам *аксиомы выбора.* Согласно этой аксиоме, существует по крайней мере одно множество, содержащее по одному и только по одному элементу из каждого непустого множества данной системы (теории).

(ЗА) *{Un* (А). *(x) [~Em(x).* z>. *(By) [yex.* < *yx>eA]]}**

Иными словами, в каждом из интересующих нас непустых множеств мы можем одновременно выбирать по одному элемен-

* (ЗА) - «существует такое А, что»; *Ш* (А) — «А однозначно»; *Em(x)* - «класс *x* является пустым классом»; < *yx>* — «упорядоченная пара *x* и *y»;* е — «бинарное отношение»; ~ — «нет»; . — «и»; с — «имплицируется».

206

ту. Сформулированная таким образом, аксиома выбора применима и к универсуму Е поэтического языка. Она позволяет понять, каким образом любой конкретный сегмент текста оказывается чреват целостным смыслом всей книги.

Совместимость аксиомы выбора и обобщенной континуум-гипотезы, с одной стороны, с аксиомами теории множеств — с дугой, вводит нас в область, где предметом обсуждения оказывается сама теория, иначе говоря, в область *метатеории* (каковой и является семиотика) и метатеорем, разработанных Гёделем. Среди этих теорем назовем, в частности, *теоремы существования,* которые, не нуждаясь здесь в обсуждении, интересуют нас в той мере, в какой они выдвигают совершенно необходимые *понятия,* позволяющие по-новому определить наш *объект* — поэтический язык. Известно, что теорема существования в ее обобщенной форме гласит:

«Если ф ($x_{,},...,x_n$) — это первичная пропозициональная функция, которая не содержит никаких свободных переменных, кроме $x_{г}..,x_n$, но не обязательно содержит их все, то существует класс А такой, что каковы бы ни были *множества* $x_{iv}..,x_n$, < $x_p...,xя$>е А. =. ф ($x_{iv}..,x_n$)».

Применительно к поэтическому языку эта теорема устанавливает отношение эквивалентности между отдельными сегментами текста и той функцией, которая объемлет все их одновременно.

Отсюда два следствия: указанная теорема 1° предполагает существование некаузальных связей в пределах поэтического языка, равно как и разрастание буквы в книгу; 2° подчеркивает роль такого типа литературы, где смысл всего сообщения возникает уже в его мельчайших сегментах и где значение (ф) содержится в самом способе сцепления слов и предложений; перенести центр поэтического сообщения внутрь сегментов значит подвергнуть рефлексии функционирование языка, *работая* над значением кода как такового. Ни одна функция ф ($*_{,},...x_п$) не может считаться реализованной, если не обнаружен класс е (и все его множества А, В, С...), так что < $x_г..x_2$>*&A..* = . ф ($Xj...x_n$). Любой поэтический код, ограничивающийся одной только функцией ф *(*$x_г..x_n$*)* и не прибегающий к теореме существования, то есть код, не создающий сегментов, эквивалентных функции ф, — это неисправный код. Сказанное, между прочим, объясняет бесспорную неудачу так называемой «экзистенциалистской» литературы (одной из разновидностей литературы, заявившей о своей приверженности к «эстетике выражения»), отмеченной как метафизичностью стиля, так и полнейшим непониманием законов функционирования поэтического языка.

Лотреамон был одним из первых, кто сознательно применил в своем творчестве теорему существования.

Понятие конструкционности, предполагаемое аксиомой выбора и связанное с описанными выше характеристиками поэтичес-

207

кого языка, позволяет понять, почему в пространстве поэтического языка противоречия не могут существовать в принципе. Наше утверждение близко к утверждению Гёделя, показавшего, что противоречивость той или иной системы невозможно доказать с помощью средств, формализуемых самой этой системой. Однако несмотря на сходство обоих утверждений и вытекающих из них следствий для поэтического языка (так, метаязык — это система,

формализованная в пределах системы поэтического языка), мы хотим подчеркнуть различия между ними. В пределах поэтического языка и его функционирования специфика *запрета* такова, что этот язык оказывается единственным, где противоречивость выступает не как бессмыслица, а как определение, где отрицание является средством детерминации и где пустые множества играют чрезвычайно важную связующую роль. Можно предположить, что все отношения в рамках поэтического языка поддаются формализации с помощью двух одновременно применяемых функциональных приемов — *отрицания* и *аппликации.*

Возникая за счет преодоления (связывания) оппозиций, *пя* есть, таким образом, неразрешимая и не стремящаяся к разрешению формальная система. Поставив перед собой задачу обнаружить внутренние противоречия теории множеств, Бурбаки полагает, что «замеченная противоречивость внутренне присуща самим принципам, положенным в основание теории множеств». Применив это соображение к языковому материалу, мы можем заключить, что в основании математики (и шире — языковых структур) лежат не просто внутренне им присущие, но неустранимые, конститутивные, не подверженные модификациям противоречия, ибо «текст» и есть воплощенное сосуществование оппозиций, доказывающее вывод О *Ф* О[15].

А.З. Синтагматические граммы письма

«Когда я записываю свою мысль, — замечает Лотреамон, — она от меня отнюдь не ускользает, и это напоминает мне о моей позабытой было силе. Преодолевая сопротивление мысли, я получаю знание. Для меня важно только одно: постичь противоречие между моим умом и небытием» (с. 348). Сцепленность письма с небытием, превращаемым им во *всё,* — это, как кажется, один из законов синтагматического артикулирования парагарамм. *«Дао пусто»* («Дао дэ цзин», IV).

В топологическом пространстве «Песней» действуют две синтагматические формулы:

1. Пустые множества: А пВ =0 (А и В не имеют общих элементов);

208

2. Дизъюнктивные суммы S=A Ф В или D=A n В (сумма складывается из элементов, принадлежащих множествам А или В, где связка «или» имеет исключающий смысл).

Формула А п В=0 приложима к оппозитивным диадам «слезы-кровь», «кровь-пепел», «лампа-ангел», «рвота-счастье», «экскре-менты-золото», «удовольствие и отвращение к телу», «достоин-ство-презрение», «любовь-счастье и ужас», «носорог и муха», «баобабы в виде булавок» и т.п. Под эту формулу подходят также образы жестокого ребенка, детства и невзрачности, гермафродита, любви как счастья и как ужаса и т.п. В то же время они могут быть описаны и при помощи формулы S=A$B, особенно если принять во внимание, что хотя у пары «слезы-кровь» и есть общие семы («жидкость», «материя»), тем не менее поэтическая функция этой диады возникает за счет дизъюнктивной суммы всех элементов (вершин), которыми они отличаются друг от друга. Бывает и так, что общими вершинами обеих синтагм оказываются одни только фонемы, а дизъюнктивная сумма образуется за счет объединения всех остальных расходящихся вершин. Таким образом, отдельные предложения, абзацы и темы в «Песнях» связываются между собой по «закону» пустого множества. Каждое предложение прикрепляется к предшествующему как не принадлежащий ему элемент, причем этот ряд не организован никакой каузальной или «логической» закономерностью. В данном случае нельзя даже говорить об отрицании, поскольку речь всего-навсего идет об элементах, принадлежащих разным классам. Так возникает парадоксальная цепочка «пустых множеств», обращенных на самих себя и напоминающих (в силу закона коммутативности) абелевы группы: уже упоминавшееся семное множество, будучи включено в пустое множество, возникает вновь с тем, чтобы еще раз включиться (путем сложения, умножения, ассоциативным, дистрибутивным или коммутативным путем) в другое множество (таков, к примеру, «сияющий червь», с. 91). Такие цепочки не знают никакого предела, разве что «границы вот этого бумажного листа» (с. 259). Прервать ту или иную песнь (цепочку 0*0) способна лишь логика, руководствующаяся «видимостью явлений» (с. 121). Цензурующая роль смеха отвергается на том же основании, что и цензура рациональности: ирония («хихикать, словно петух») и Вольтер («великий недоносок Вольтер») — враги одинаковой силы. Все, что напоминает монолитное единство логического дискурса, все, что на него намекает или к нему принуждает, подавляя тем самым оппозитивную диаду, — все это воплощается в фигуре «Бога-глупца» и страдает отсутствием «скромности» (выражение, принадлежащее самому Лотреамону). Отсюда: *«Смейтесь,* так и быть, но только сквозь *слезы.* И если

209

влага не течет у вас из глаз, пусть течет изо рта. На худой конец можно и *помочиться...»* (с. 219). В этом примере пересечение выделенных нами семем также образует цепочку пустых

множеств, где письмо, отказываясь от кодификации, также заявляет о своей «скромности». Таким образом, каждая из цепочек подвергается аннигиляции, каждая пара образует значимый нуль, а весь текст, структурирующийся как цепочка таких нулей, стремится опровергнуть не только систематический характер кода (романтизм, гуманизм), с которым он вступает в диалог, но и собственную текстуру. Нетрудно заметить, что пустота в данном случае не есть *ничто* и что параграмма не ведает *небытия:* молчанию противостоит *двоица,* позволяющая от него ускользнуть. В параграмматической системе не существует нуля как олицетворенной бессмыслицы. Ноль — это двоица, а вместе они образуют *единицу,* иными словами, 1 как нечто неделимое и 0 как воплощенное небытие исключаются из параграммы; ее минимальная единица — это одновременно и целое (пустое), и двоица (оппозитивная).
Присмотримся повнимательнее к этой параграмматической «нумерологии», не знающей ни 1, ни 0, но только 2 и «целое». Единица *пуста,* и потому она в счет не идет; *один* — это 0, но ноль, играющий определенную роль: *центрируя* пространство параграммы, он тем самым им управляет, хотя параграмма и не признает его значимости *(устойчивого смысла).*
Эта единица не является продуктом синтеза А и В, однако она эквивалентна 1, потому что она — *целое,* хотя в то же время она не отличается и от двоицы, поскольку вбирает в себя все контрастные семы, которые, противостоя друг другу, тем не менее стягиваются воедино. Если мы хотим найти пространственный образ для этой оппозитивной диады, или множества, состоящего из *единицы* и *пары,* то его лучше всего представить в виде трехмерного объема.
Числовое функционирование параграммы у Лотреамона основано, таким образом, на соотношении чета (2) и нечета (1—3). Это не переход от безграничности к ограниченности или от недетерминированности к детерминированности. Это переход от симметрии к центрированности и от неиерархической беспорядочности к иерархической упорядоченности.
Благодаря числовой игре дизъюнктивных сумм и пустых множеств становится яснее движение параграммы между запретом и его нарушением: все синтагмы как таковые находятся в отношении дизъюнкции (А® B=S), они дифференцированы, однако как бы поверх этой дифференциации поэтический язык создает единицы, трансформирующие различия в неисключающие оппозитивные диады. Параграмма — это единственный вид языкового пространства, где 1 — именно в силу сво-

ей двоякости — функционирует не как *единица,* а как *единство,* как целое. Как можно проинтерпретировать подобный цифровой код? Письмо не хочет становиться системой: имея двойственную природу, оно — уже самим актом отрицания — вступает на путь само-отрицания...
Маркс критиковал Гегеля за то, что, остановившись на определенной форме (форме системы), философ изменил диалектике. Что же касается Лотреамона, то его параграмматическое письмо избегает не только ловушки «формы» (как чего-то затвердевшего), но и ловушки *молчания* (искушавшей даже Маяковского: «Имя этой теме...!» — «Про это») именно потому, что оно созидается с помощью пустых множеств и дизъюнктивных сумм.
В. Граммы чтения
Граммы В (граммы чтения) можно подразделить на две субграммы:
В,. Чужой текст как реминисценция.
$В_2$. Чужой текст как цитация.
Лотреамон пишет: «Правда, говорить меня научили, хотя и с большим трудом, но чтобы понять собеседника, я должен был прочитать то, что он напишет мне на бумаге, и только тогда мог ответить» (с. 144). «Песни Мальдорора» и «Стихотворения» суть не что иное, как считывание чужих текстов: коммуникация Лотреамона — это коммуникация с чужим письмом. Диалог (2-е лицо встречается в «Песнях» довольно часто) происходит здесь не между Субъектом и Получателем, то есть писателем и читателем, но в самом акте письма, когда пишущий оказывается тем же самым человеком, который читает, а значит, становится «другим» для самого себя.
Поэтическая параграмма вбирает чужой текст, являющийся предметом «насмешки», либо *как реминисценцию (океан-*Бодлер? — *луна, дитя, могильщик-Мюссе?* Ламартин? ие/ш/сан-Мюссе? И весь романтический код в целом, разлагаемый в «Песнях»), либо как *цитату* (чужой текст воспроизводится и в буквальном смысле разлагается в «Стихотворениях»).

Формализовать трансформации цитат и реминисценций в параграмматическом пространстве можно средствами формальной логики.

Поскольку параграмма есть не что иное, как разрушение чужого письма, письмо как таковое становится актом разрушения и саморазрушения. Эта тема ясно заявлена и даже объявлена в строфе об океане (песнь I). Первый шаг писателя заключается в том, чтобы отвергнуть романтический образ океана, призванный идеализировать человека, а второй — в том, чтобы отвергнуть сам об-

211

раз как знак, размягчить его *окаменевший смысл.* Разрушив человека, параграмма разрушает и его *имя* («И имя этой силы — Океан! Они трепещут пред тобою, и страх рождает в них почтенье», с. 100). «Магический и страшный» океан, приветствуемый поэтом, — это метафора той непостоянной, негативной стихии, которая отрицает все до самого основания, иными словами, метафора всей книги.

В «Стихотворениях» это созидание-разрушение еще более очевидно. Отказываясь быть системой, поэзия становится отрицанием и самоотрицанием. Будучи воплощением раздробленного, прерывного пространства, поэзия, движимая волей к контестации, предстает как набор *рядоположных изречений,* уразуметь которые можно лишь восприняв их как *Мораль* (как 1) и как ее *Двойника* (как 0).

В утверждении, выступающем как отрицание некоего текста, обнаруживается новое измерение параграмматической единицы, оборачивающейся двоицей, и раскрывается новое значение текста Лотреамона.

Используемые Лотреамоном способы отрицания заключаются в замене разноречивых текстов, которые он читает, такими фразами, где утверждение и отрицание четко разъединены и разведены вплоть до несовместимости; все нюансы, сопровождающие переход от утверждения к отрицанию, стираются, и вместо диалектического синтеза (Паскаль, Вовенарг) Лотреа-мон создает внутренне раздвоенное Целое. Так, у Паскаля: «Я записываю свои мысли не по порядку, но, быть может, не без плана и замысла. Это и есть настоящий порядок, и он всегда будет отмечать мой предмет своим беспорядком. Я оказал бы слишком большую честь своему предмету, излагая его по порядку, ведь я хочу показать, что порядок ему чужд» (Паскаль). А у Лотреамона: «Я записываю свои мысли по порядку, следуя строгому плану и замыслу. Если они верны, то первая пришедшая в голову оказывается следствием всех прочих. Это и есть настоящий порядок. Он отмечает мой предмет каллиграфическим беспорядком. Если бы я принялся излагать этот предмет не по порядку, я бы обесчестил его. Я желаю доказать, что порядок ему не чужд».

В этой фразе сформулировано не что иное, как закон рефлексивной продуктивности у Лотреамона. *Порядок,* устанавливаемый с помощью *«каллиграфического* беспорядка» (не означает ли это странное выражение, вкравшееся в текст, саму динамику пара-грамматической работы в расколотом пространстве?), это и есть письмо *максимы,* письмо *морали* («писать, чтобы подчинить высокой морали», с. 330), письмо категорической «единицы», которая,

212

однако, существует лишь в той мере, в какой подразумевается и существование ее противоположности.

Опыт типологии

V. 1. Размышляя о внутренней связности параграмматической сети, мы приходим к выводу, касающемуся различных типов семиотических практик, которыми располагает общество. В настоящее время мы можем выделить три таких типа в зависимости от их отношения к социальному (сексуальному, языковому) запрету, а именно:

1. Семиотическая *система,* в основу которой положен *знак* и, стало быть, *смысл* (1) как преднаходимый и предопределяющий элемент. Такова семиотическая система научного, а также любого репрезентирующего дискурса. Сюда же относится и значительная часть литературы. Мы будем называть эту семиотическую практику *систематической* и *монологической.* Такая семиотическая система консервативна и ограниченна; все ее элементы ориентированы на денотаты, она логична, экспликативна, неизменяема и не стремится

изменить «другого» (адресата). Субъект подобного дискурса отождествляет себя с законом, находится в однозначном соответствии с объектом и подавляет не только свои собственные отношения с адресатом, но и отношения адресат-объект.
2. *Трансформирующая* семиотическая практика. Здесь знак как базовый элемент подвергается разложению: «знаки» отрываются от своих денотатов и приобретают направленность на «другого» (адресата), изменяющегося под их воздействием. Такова семиотическая практика магии, йоги, революционных политических деятелей и психоаналитиков. В противоположность символической системе трансформирующая практика изменчива и сама направлена на трансформацию; она не лимитирована, не экспликативна и не логична в традиционном смысле этого слова. Субъект трансформирующей практики продолжает подчиняться закону, а отношения внутри треугольника «объект-адресат-закон (=субъект)» не подавляются, сохраняя по видимости свою однозначность.
3. Семиотическая практика *письма,* которую мы назовем *диалогической,* или *параграмматической.* Здесь действие знака приостанавливается с помощью коррелятивной параграмматической последовательности, включающей в себя *двоицу* и *ноль.* Эту последовательность можно изобразить в виде тетралеммы: каждый знак имеет денотат; ни один знак не имеет денотата; каждый знак имеет и не имеет денотат; неверно, что каждый знак имеет и не име-
213
ет денотат. Если обозначить параграмматическую последовательность как *п, а* денотат как D, то
$я = D + (-D) + [D + (-D)] + \{- [D + (-D)]\} = O$ или, в символах математической логики A Q B — обозначает несинтетическое объединение различных, иногда даже противоречащих друг другу формул. Треугольник, характеризующий две первые системы (символическую систему и трансформационную практику), в рамках параграмматической практики преобразуется в такой треугольник, где центральное место занимает закон; закон тем самым отождествляется с каждым из трех элементов, участвующих в пер-мутации треугольника в каждый конкретный момент этой перму-тации. Таким образом, субъект и закон разделяются, и граммы, связывающие вершины треугольника, приобретают взаимную однозначность. Вследствие этого они нейтрализуются и превращаются в значащие нули. Письмо, решившееся проделать весь тот диалогический путь, который мы изобразили в виде тетралеммы, то есть письмо, отважившееся стать сначала описанием, а затем и отрицанием текста, возникающего внутри того текста, который находится в процессе самонаписания, — это письмо уже не относится к так называемой «литературе», которая, со своей стороны, принадлежит символической семиотической системе. Параграмматическое письмо — это нескончаемая рефлексия, непрерывная контестация не только кода и закона, но и самого себя, это *нулевой* (самоотрицающий) *путь* (завершенная траектория). Это попытка осуществить философскую контестацию средствами языка (дискурсной структуры). Примером такой попытки в европейской традиции может служить письмо Данте, Сада и Лотреамона[16].
V.2. Операциональный аппарат, позволяющий формализовать отношения внутри поливалентного параграмматического пространства, мы заимствуем из изоморфных ему систем — из теории множеств и из математики. Мы можем также воспользоваться приемами символической логики, попытавшись при этом избежать тех ограничений, которые эта логика — в силу рационалистичности ее кода (интервал 0—1, принципы построения предложения, основанные на схеме «субъект-предикат») — стремится наложить на поэтический язык. В результате мы получим некоторую *аксиоматику,* применимость которой к поэтическому языку как раз и нуждается в обосновании.
Прежде, однако, говоря о возможности формализации пара-грамматической сети, мы хотели бы упомянуть о важнейшем свидетельстве китайской древности — об «И цзин», или «Книге перемен». В 8 триграммах и 64 гексаграммах, содержащихся в этой книге, математические операции и смысловые языковые построения, сочетаясь между собой, как бы подтверждают мысль о том,
214
что «долгота и краткость звуков в языке, равно как и их соотношение, *по самой своей природе* поддаются выражению в математических формулах» (Ф. де Соссюр). Среди множества

достоинств этого текста, полностью выявить которые можно лишь с помощью математических и лингвистических методов, отметим два:

1. Похоже, что китайские лингвисты и вправду занимались проблемами перестановок и комбинаций; не случайно многие математики (Миками) обращают внимание на тот факт, что гексаграммы изображались с помощью длинных и коротких палочек (черт), определявших само *начертание* этих символов. Можно полагать, что черты (фонемы) и символы (морфемы) являются предшественниками любых позднейших означающих. Равным образом и *Ми Суань* (эзотерическая математика) занималась проблемами языковых комбинаций, а знаменитая *Сань Чай* — это метод, позволявший отвечать на вопросы типа: «Сколькими способами можно расположить девять букв, из которых три *a,* три *b* и три с...?».
2. Китайские «граммы» связаны отнюдь не с навязчивыми мотивами (Бог, отец, вождь, пол), но с универсальной языковой алгеброй, осуществляющей математические операции над разностями. Хотя текст Лотреамона и текст «И цзин» находятся в противоположных временных и пространственных точках, оба они, каждый по-своему, как бы свидетельствуют о масштабности сос-сюровских анаграмм, позволяющих затронуть самую суть языкового функционирования.

К этому же типу письма следует отнести и такой современный текст, как «Драма» Филиппа Соллерса; созданная автором структурная решетка (64 клетки, образованные различными комбинациями связных пассажей и отрывочных фрагментов) и непрерывная смена местоимений («я» - «ты» - «он») как бы сопрягают ничем не омраченную нумерологию «И цзин» с трагическими порывами европейского дискурса.

Аксиоматизация как карикатура

Всякое явление преходяще. Я же отыскиваю законы.

Лотреамон

VI. 1. Подлинная история аксиоматического метода начинается в XIX веке, знаменуя переход от субстанциальных (или интуитивных) воззрений к *формальному* конструированию. Этот переход завершается появлением работ Гилберта (1900—1904) об основаниях математики, где установка на формальное построение аксиоматических систем, достигнув высшей точки, кладет начало совре-

менному этапу, когда возникает аксиоматический метод как метод построения новых формализованных знаковых систем.

Очевидно, что какова бы ни была степень формализованности этого метода, на нынешнем этапе он все равно вынужден основываться на ряде определений. Между тем современный аксиоматический метод имеет дело с *имплицитными* определениями: поскольку правил определения не существует, тот или иной термин получает определение лишь в пределах того контекста (совокупности аксиом), в который он входит. В силу того, что базовые термины данной аксиоматической теории имплицитно определяются совокупностью аксиом (не отсылающих к обозначаемым элементам), аксиоматическая система описывает не ту или иную предметную область, но лишь класс абстрактно построенных областей. В результате изучаемый объект (научная теория или, как в нашем случае, поэтический язык) превращается в своего рода *формальную систему* (формальное исчисление со строгими правилами), образованную символами некоторого искусственного языка. Это становится возможным благодаря:

— *символизации* языка изучаемого объекта (соответствующей научной теории или поэтического языка), иными словами, благодаря замене знаков естественного языка (поливалентных и зачастую лишенных точного значения) символами некоторого искусственного языка, имеющими строгое операциональное значение;

— *формализации,* то есть построения этого искусственного языка как формального исчисления путем абстрагирования от тех его значений, которые он имеет вне процесса формализации; в этом случае проводится четкая граница между искусственным языком, с одной стороны, и описываемым референтом — с другой.

VI.2. Если ограниченность[17] и преимущества[18] аксиоматического метода вполне обнаружились в математике, то в применении к поэтическому языку этот метод позволит избежать некоторых трудностей (связанных в первую очередь с понятием актуальной бесконечности), которых до настоящего времени он не смог разрешить. Заметим еще раз, что с практической точки зрения язык — единственный пример *актуальной бесконечности* (то есть бесконечного множества,

образованного дискретными элементами). Разумеется, понятие актуальной бесконечности — это продукт идеализации, поскольку такую бесконечность можно построить лишь в том случае, если полностью перечислить все элементы натурального ряда. Мы не способны сделать это даже в литературном языке. Применение математических методов (в частности, теории множеств), в значительной мере базирующихся на понятии бесконечности, к той потенциальной бесконечности, каковой является для писателя язык, позволит каждому, кто пользуется этим кодом, осознать бесконечность поэтического языка, ибо
216
роль аксиоматического метода именно в том, чтобы указать способ соединения элементов в анализируемой предметной области. VI.3. Могут возразить, что крайняя формализованность аксиоматического метода, позволяющая — с помощью теории множеств — дать строгое описание отношений между элементами поэтического кода, не затрагивает значения этих элементов как таковых, иными словами, оставляет в стороне литературную «семантику». Можно согласиться с тем, что семантика языковых элементов (включая и литературную семантику) как раз и представляет собой *взаимоотношения* этих элементов внутри языкового организма и, следовательно, поддается математизации. Однако при современном состоянии знаний нам — в целях символизации и формализации функциональных форм — придется воспользоваться приемами классического семантического анализа (выделение семантических полей, семный и дистрибутивный анализ).
VIA. Союз двух теорий (семантики и математики) приводит к тому, что логика семантической теории редуцируется в пользу логики математической. Хотя субъективные суждения информантов продолжают сохранять свою роль, аксиоматика поэтического языка все же будет строиться как одна из ветвей символической логики, что позволит ей выйти не только за рамки силлогистики, но и за рамки проблем, связанных с построением предложения по модели «субъект-предикат» (тем самым проблема *истинности* высказывания сразу же выносится за скобки), и прибегнуть к иным видам умозаключения. Применительно к анализу литературного текста преимущество аксиоматического метода заключается в том, что он позволяет уловить саму пульсацию языка, ощутить силовые линии, пронизывающие то поле, в котором возникает поэтический текст. Разумеется, употребление понятий, заимствованных из новейшей математики, может носить лишь метафорический характер — в той мере, в какой вообще мыслима аналогия между парой *обыденный язык/поэтический язык,* с одной стороны, и парой *конечное/ бесконечное* — с другой. Равным образом различия между типом отношений, лежащих в основе *пя,* и типом отношений, образующих язык научного описания[19], должны привести к модификации математической логики. Первое различие, бросающееся в глаза всякому, кто стремится формализовать *пя,* касается знака « = » и проблемы истины. Этот знак и эта проблема лежат в самом основании той интеллектуальной абстракции, каковой являются символическая логика, математика и метаматематика, между тем как *пя* всячески противится этим структурам. Нам представляется неправомерным употреблять знак « = » при формализации *пя,* поскольку (в силу тех коррелятивных аппликаций, которые, говоря
217
словами Греймаса, организуют уровень *семной манифестации* поэтического языка) он искажает природу этого языка, и если все же мы используем этот знак, то лишь потому, что современная математика (научная мысль) не располагает иной понятийной системой. По-иному в рамках поэтического языка стоит и проблема истины, а также проблема логического противоречия. Для нас, людей, сформированных в школе греческого абстрактного мышления, в основе текста, построенного на базе *пя,* лежат отношения, предполагающие существование логических (аристотелевских) истин, но действующие вопреки им. «Разумными» в этом случае обычно считаются два рода объяснений: либо *пя* (и все виды так называемого «конкретного мышления») — это примитивная стадия мышления, еще неспособного к синтезу (Леви-Брюль, Пиаже), либо это отклонение от нормальной логики. Языковые данные позволяют отвергнуть обе указанные интерпретации. В самом деле, в поэтическом языке сохраняется не только сама структура классов и такие отношения, как сериация и мультипликативные корреляции, но и группа, связывающая инверсии и ре-ципрокности внутри простейших группировок и образующая тем самым «совокупность частей». Вот, следовательно, почему, в отличие от Пиаже, нам представляется невозможным различать конкретную (реляционную) логику (логику ребенка) и логику вербальную (логику научной

абстракции). Трудно представить себе логику, существующую до и помимо языка. Реляционная логика вербальна, она овладевает самим строением слова в его изначальном функционировании, и хотя наша цивилизация стремится подавить подобные структуры как в обыденном, так и в научном языке, до конца искоренить их она неспособна: эти структуры продолжают существовать в *имманентных* (в греймасовском смысле слова) пластах нашего языкового (логического, научного) универсума.

VI.5. Многозначная логика, предполагающая бесконечное число значений в интервале истина-ложь ($0 < x < 1$), входит составной частью в двузначную (0—1) аристотелевскую логику. Поэтическая логика находится в иной плоскости. Она сохраняет зависимость от аристотелевской логики не потому, что является составной частью последней, но потому, что, включая ее в себя, совершает по отношению к ней трансгрессию. Поскольку поэтическая единица возникает как *«двойник»* другой единицы, проблема *истины* перестает быть препятствием. Поэтическая параграмма как бы перескакивает через 1, и ее логическим пространством оказывается интервал 0—2, где 1 существует лишь виртуально. Однако можно ли говорить о логике применительно к области, где истина не является *единственно возможным*
218
организующим принципом? Мы полагаем, что можно, но лишь при двух условиях:

A. После Дж. Буля логика как наука перестала быть частью философии и превратилась в часть математики. Стремясь выразить умственные операции как таковые, она не занимается идеологическими принципами, но моделирует изучаемые множества с точки зрения связи их элементов. Ассимилированная математикой, логика освобождается от необходимости *«измерять* путем *сравнения с* заранее заданными *стандартами»* (что, кстати, является одним из недостатков современного структурализма): она отказывается быть *нумерическим ratio.* Последовать за Булем — значит освободить логику от власти относительной, то есть исторически детерминированной и ограниченной истины и построить ее как *формализацию отношений* на базе диалектического материализма. Выделив символическую логику из философии и связав ее с математикой, которую он считал не наукой о «величинах», но способом формализации *комбинаций,* Буль совершил первый решающий шаг, непосредственно вытекавший из мысли о том, что «логическая теория тесно связана с теорией языка», тогда как язык, в свою очередь, должен быть понят как сеть комбинаций. Из этих размышлений Буля следует и второй шаг — попытка связать процедуры логической формализации с новой математикой и метаматематикой. Этот шаг является результатом открытия расколотой, топологической сцены письма, где поэтическая параграмма возникает как «двойник» другой параграммы. Такая параграммати-ческая логика, в большей мере обязанная Булю, нежели Фреге, относится к символической логике так же, как новая математика — к арифметике. Занимая место между символической логикой и структурализмом, подобная методология сможет создать общие формулы, позволяющие уяснить не только *частные особенности* того или иного *закона,* но и определенную симметрию, иными словами, поставить их под контроль. «Подобный шаг сулит неописуемые удовольствия»[20].

B. Более того, включаясь в архитектонику так называемой эстетической практики, логическая истина приобретает имплицитный характер и подвергается трансгрессии со стороны той *работы,* которую Фрейд обнаружил в следах, оставляемых бессознательным. *Обнаружить* эту работу, происходящую между полюсом вытеснения и полюсом трансгрессии, значит вступить в область, которая хотя и поддается выражению на языке истины, сама по себе лишь соприкасается с областью, управляемой принципом «истина-ложь». Возможно, именно поэтому «поэтическая логика» предстает как набросок будущей *диалектической логики,* которая включит в себя как систему *формализованных знаков,* так и *теорию,* ка-
219
сающуюся самого статуса истины; такая теория, будучи применена к различным типам семиотической практики, как раз и послужит основанием формального исчисления.

Что же касается «искусства», то «диалектическая логика» с ее системой *меток* позволит разрушить одну давнюю иллюзию, а именно — идеалистическое представление об «угадывающей» и «провидческой» (Платон, «Филеб») силе искусства. Вот почему логика как наука, построенная ради уяснения «искусства» (и не сводящая его к монологизму, что было свойственно традиционному научному подходу), обратившись к структуре искусства, с не-

обходимостью обнаружит, что всякое *искусство — это прикладная наука,* которой художник располагает *вместе* со своей эпохой (иногда *отставая* от нее, а иногда и *опережая).*

VI.6. Способность знаков объяснять функционирование слов может показаться парадоксальной. Однако попытки подобного объяснения вызваны тем, что слово в нашем обществе уже давно превратилось в оковы, в обездвиживающую и выхолащивающую силу; оно как бы сжимает тиски, завершает смысл, вызывает его окостенение. Приходится лишь удивляться тому, что после Рембо, Лотреамона и сюрреалистов еще находятся авторы, способные сдвигать с места и перемешивать пространственные пласты, вызывать в нас трепет, передающий движение ритма. Только отбросив любые рационалистические запреты и непосредственно пережив жизнь жеста, тела и телесной магии, мы, наконец, вспомнили, что человек владеет такими языками, которые, освобождая его от власти линейности, позволяют овладеть объемным пространством. Отсюда и новое отношение к самой речи, когда авторы, подобные Арто, попытались показать ее включенность в движение или в цветовую игру. Лингвистику слово интересует лишь постольку, поскольку оно несет «смерть» именно тем отношениям, которые образуют динамическую основу языка. Будучи продуктом рационально-логического абстрагирования, лингвистика слабо ощущает взрывчатую силу языка, который, двигаясь сквозь пространство, создает значения за счет своих пульсирующих ритмов. Математическая формализация понадобится нам именно для того, чтобы, расшатав «монологическую» науку, обнажить каркас, остов всех тех сцеплений, с помощью которых и осуществляется диалектика языка; это сама бесконечность, пребывающая в процессе непрерывных упорядоченных взаимопереходов. Кто знает, быть может, одним из лучших оправданий лингвистики послужит ее способность очищать язык от всех застывших «значений» и «интерпретаций», от пластов *априорных* понятий и готовой, окаменевшей логики с тем, чтобы явить нам его исконную природу — рефлексивность, транзитивность и нетранзитивность, симметрию и

асимметрию. Лишь уяснив эту природу, мы, возможно, поймем, что слова обладают не только «выхолащивающей» силой, что языковые значения не *наличествуют,* но находятся в процессе *становления,* и что поэтический язык, будучи воплощенной бесконечностью, призван заменять износившиеся языковые формы новыми комбинациями, когда зримые содрогания, происходящие в языке, ставят под вопрос и самого субъекта, и создаваемый им образ мира, и место субъекта в этом мире. Именно в математике с ее символизмом наука обнаруживает прообраз того дискурса, который пишется в пространстве, как бы вибрируя в актах самораспада.

Это метафорический продукт дискурса, поддающегося сведению к его чистому истоку.

VI.7.Высказанные соображения касаются лишь нескольких, довольно частных особенностей параграмматизма в той мере, в которой тот подходит к поэтическому тексту как к социальному, историческому и сексуальному комплексу.

Вместе с тем формализация способна раскрыть *рефлексивную продуктивность,* лишь подойдя к ней с противоположной стороны; семиотик сменяет скриптора затем, чтобы *объяснить* (концептуализировать) то или иное синхронное состояние, обнаружить *«мыслительные» операции* там, где реально функционирует *неразложимое* целое (язык, тело, социальная принадлежность). Между тем научный (монологический, гносеологический) подход был, есть и будет необходим любому обществу, коль скоро всякое *объяснение* (то есть «абстракция», которая, по Ленину, есть не что иное, как «фантазия»[21], или, в новейшей терминологии, результат «различения»[22]) *есть* не что иное, как основополагающая и необходимая для жизни общества (для процесса обмена) грамма. «При действительном обмене, — пишет Маркс, — абстракция должна быть, в свою очередь, овеществлена, символизирована, реализована посредством [какого-либо] знака»[23].

Коль скоро знак представляет собой социальный императив, то тем самым в гуманитарных науках остается открытой проблема выбора знака *(«какого-либо* знака»).

Мы полагаем, что формализованная абстракция имеет перед дис-курсной символизацией абстракции ряд преимуществ, а именно:

1. Формализация позволяет обнаружить такие структуры, которые невозможно выявить никакими иными средствами. «Математика, — пишет У. Куайн, — проливает свет на обычный язык, частью которого она является; в каждом конкретном случае та или иная специальная функция, которая ранее, средствами обыденного языка, выполнялась лишь случайным и бессознательным образом, теперь явственно обнаруживается (stands boldly forth) за счет одной только выразительной силы, присущей искусственной си-

схеме нотации. Словно на *карикатуре,* бессознательные функции обычных языков теперь

выделяются и становятся осознанными»[24] В данном случае слово «карикатура» заставляет вспомнить о его изначальном смысле (греч. (Jccpoi;, лат. *carrus, ит,* нар. латынь *сатсаге,* ит. *caricare),* включающем не только такие значения, как «тяжесть», «груз», «ноша» (применительно к ордерам), но и такие, как «власть», «влияние», «авторитет», «значительность». Действительно, аксиоматизация — это и есть груз, власть и авторитет, налагаемый на тот сложный, текучий объект исследования, каковым является поэтический язык. Эта власть, однако, отнюдь не искажа-ет своего объекта, и потому мы можем сказать, что она улавливает его силовые линии («гримасы»); прояви этот объект последовательность, и он сам стал бы гримасничать именно таким образом. Пру-стовскую манеру подражать нередко называли «шаржем», а тело — карикатурой. В ряду самых сильных «карикатур» аксиоматическая параграмматизация выглядит наиболее необузданной, «преувеличенной» и «эксцентрической»; подчеркивая те или иные *черты* и *выбирая детали,* карикатура (не имеющая в данном случае пейоративного оттенка) походит на свой объект несравненно больше, нежели любое его дискурсное описание (портрет).

2. Поскольку аксиоматическая формализация есть не что иное, как *символическая* семиотическая практика, она не является *замкнутой системой,* а это значит, что она открыта навстречу всем прочим семиотическим *практикам.* Подобно любой знаковой деятельности, она идеологична, и она не в состоянии избавиться от пропитывающей ее идеологии, ибо последняя, будучи идеологи-ей *познания* (различия, пытающегося сблизиться с тем, от чего поначалу оно стремилось отмежеваться), лежит *в самой основе* любой объяснительной процедуры (любой граммы, любой науки, а стало быть, и любого общества). Такая формализация идеологична еще и потому, что она оставляет семиотику «свободу» выбирать исследовательский объект и подвергать его членениям в зависимости от своей собственной исторической позиции.

3. Сопоставляя открытия новейшей математики и математической логики со структурами современного поэтического языка, семиотика с неизбежностью натолкнется на две кульминационные точки, к которым привело развитие двух нераздельных подходов — *грамматического* (научного, монологического) и *параграмматичес-кого* (контестативного, диалогического), что и позволит семиотике занять ключевую идеологическую позицию в современном глобальном революционном процессе.

Разумеется, как и всякая наука, наука о параграммах не сможет описать свой объект во всей его сложности, тем более что речь идет о литературных параграммах. И уж конечно, мы не разделя-

ем иллюзии, согласно которой то или иное специфицированное письмо поддается целостному прочтению с помощью некоей абстрактной и универсальной структуры. Тем не менее попытка уяснить параграмматическую логику на ее абстрактном уровне — это единственное средство преодолеть психологизм и вульгарный социологизм, которые, игнорируя специфику поэтического языка, видят в нем лишь выражение или отражение чего-то ему внеположного. Перед семиотиком, таким образом, встает проблема выбора *между молчанием* и *формализацией',* последняя же, сама попытавшись превратиться в своего рода параграмму (то есть стать и максимой, и ее деструкцией одновременно), может в конце концов обрести черты изоморфизма по отношению к поэтическим параграммам как таковым.

Примечания

[1] Бартовскую динамическую модель структуры см. в работе: *Барт Р.* Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Трактаты, статьи, эссе. М.: Изд-во МГУ, 1987. *То же //* Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. М.: ИГ «Прогресс», 2000.

[2] Тезис Греймаса об интеграции природной культуры в миф см. в работе: *Грей-мас А.-Ж.* К теории интерпретации мифологического нарратива // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. М.: Наука, 1985.

[3] «Эта функция, усиливая осязаемость знаков, углубляет фундаментальную дихотомию между знаками и предметами» *(Якобсон Р.* Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс, 1975. С. 202-203).

[4] «Анаграммы» частично опубликованы Ж. Старобинским в ж. «Mercure de France» за февраль 1964 года. См. также ж. «Tel Quel», № 37.

[5] *Виноградов В. В.* К построению теории поэтического языка // Поэтика III. Л.: Academia, 1927.

[6] *Жирмунский В.М.* Введение в метрику. Теория стиха. Л.: Academia, 1925; *Томашев-ский Б. В.* Ритм прозы // *Томашевский Б. В.* О стихе. М.;Л.: Прибой, 1929; и др.

[7] *Jakobson R.* Structure of langage in its mathematical aspects // Proceedings of Symposia in Applied mathematics. Vol. XII. 1961. P. 245-252.

[8] Профессор Дж. Нидэм (из Кембриджа) заимствует этот термин из сравнительной физиологии, более конкретно - из названия «эндокринного оркестра» млекопитающих.

[9] Проницательный анализ книги как письма-чтения предпринят Марселеном Плейне в связи с творчеством Лотреамона. См.: *Pleynet M.* Lautreamont par lui-meme. P.: Seuil, 1967.

[10] Текст Лотреамона цитируется по изданию: *Lautreamont.* Oeuvres completes. Texte etabli par Maurice Saillet. P., 1966

(рус. пер. цитируется по изданию: *Лотреамон.* Песни Мальдорора. Стихотворения. Лотреамон после Лотреамона /Составление, общая редакция и вступительная статья Г.К. Косикова. М.: Ad marginem, 1998. *-Прим. пер).*

[11] Все развиваемые здесь и далее идеи относительно письма как «лектурологии», как «двоицы» и как «социальной практики» *впервые* — в форме *теории-письма* —

были изложены Филиппом Соллерсом в статьях «Данте и путешествие сквозь письмо» и «Литература и тотальность» (См.: *Sailers Ph.* Logiques. P.: Seuil, 1968).

[12] Один из русских формалистов уже ставил эту проблему: «Форма литературного произведения должна быть осознана как динамическая. ...Не все факторы слова равноценны; динамическая форма образуется не соединением, не их слиянием (ср. часто употребляемое понятие "соответствия"), а их взаимодействием и, стало быть, выдвиганием одной группы факторов за счет другой. При этом выдвинутый фактор деформирует подчиненные» *(Тынянов Ю.* Проблема стихотворного языка. Л.: Academia, 1924. С. 10).

[13] Жан Пиаже отмечает, что в детском языке преобладает не столько идентификация, сколько партиципация и трансдукция *(Piaget J.* La construction du reel chez 1'enfant. Neuchatel: Delachaux et Niestle, 1937).

[14] У. Куайн однажды уже выступил против представления смысла как «intentional being» в сознании и тем самым против гипотезы значений. См.: *Quine W.* From a logical point of view. Cambridge (Mass.), 1953.

15 у читателя предыдущих страниц может возникнуть впечатление, будто мы стремимся установить некую *систему,* лежащую в основании текста-процесса, более того, систему, которая сводит *двуплановый* по своей сути язык (означающее-означаемое, выражение-содержание и т.п.) к одному-единственному плану — *плану меток.* Действительно, мы оперируем именно с алгебраическими величинами, которые «не имеют естественного обзначения» и потому «могут быть обозначены произвольно самыми различными способами» *(Ельмслев Л.* Пролегомены к теории языка // Новое в лингвистике. М.: ИЛ, 1960. С. 360), откуда следует, что «ввиду селекции между семиотической схемой и семиотическим узусом в исчислении лингвистической теории существуют системы, не интерпретированные, но лишь доступные интерпретации. С этой точки зрения тогда не существует разницы между, например, шахматами и чистой алгеброй, с одной стороны, и языками - с другой» (Там же. С. 366). Используя именно такой подход, мы, однако, не собираемся присоединяться к концепции Гилберта-Тарского, согласно которой система знака есть всего лишь система *выражения* без *содержания.* Напротив, подобное разграничение является, на наш взгляд, нерелевантным, ибо глубоко связано с представлением древних греков (подвергнутым критике со стороны Хомского) о «раскрытии»; Ж. Деррида отмечает, что ныне это представление проникает и в семиотику. Если при анализе поэтического языка мы и прибегаем к формализации, то, как нетрудно заметить, делаем это по двум причинам.
Прежде всего — и это касается самих понятий «содержание» и «выражение» — мы стремимся указать на существование некоей *музыкально-алгебраической,* транслингвистической сцены, пронизанной множеством связующих нитей, которые, помимо языка, создают некий изначальный закон (ритмику смысла). Мы стремимся подчеркнуть, что именно сцена так называемого «поэтического» функционирования языка напоминает фразеограммы древнего письма, где само расположение знаков-образов создавало - как бы поверх непосредственно выраженного содержания - определенные смысловые сетки. Мы, далее, стремимся обнаружить исторический, эпистемологический и идеологический смысл такой сетки, связанный с ее способностью смещать и перегруппировывать как языковые знаки, так и их составляющие.

[16] С разрешения Л. Мялля мы воспроизводим здесь его соображения, изложенные в работе «Нулевой путь» *(Мялль Л.* Нулевой путь // Труды по знаковым системам, 2. Тарту: Изд-во ТГУ, 1965). Рассматривая основополагающие проблемы буддологии с семиотической точки зрения, автор напоминает о буддийском понятии «пустоты всех знаков» (sarva-dharma-sunyata).

[17] *Ladriere J.* Limitations internes des formalismes. Louvain: E. Nowelaerts-Paris: Gauthier-Villars, 1957.

[18] *Porte J.* La methode fonnelle en mathematiques // Travail et methode. Numero hors serie: La methode en sciences modernes, 1958.

[19] «Недостаточно просто констатировать, что один поддается записи в системе логических символов, а другой не поддается или не поддается сразу и прямо; ведь факт остается фактом: тот и другой ведут свое происхождение из одного и того же источника и в основе их лежат в точности те же самые элементы. Эту проблему ставит сам язык» *(Бенвенист Э.* Общая лингвистика. М.: Прогресс, 1974. С. 43).

[20] *Boole G.* The mathematic analysis of Logic. Oxford: B. Blackwell, 1948.

[21] *Ленин В.И.* Философские тетради. М.: Госполитиздат, 1955. С. 289-290.

[22] В работах «О грамматологии» и «Фрейд и сцена письма» (последняя входит в сборник «Письмо и различие») Жак Деррида определяет грамму как основополагающий механизм всякого «человеческого» функционирования, а потому заменяет отягощенное идеализмом понятие *знака* понятием «различение».

[23] Архив Маркса и Энгельса. Т. IV. Под ред. В. Адоратского. М.: Партиздат ЦК ВКП(б), 1935. С. 61.

[24] *Quine W. V.* Logic as a source of syntactical insights // Proceedings of Symposia in Applied mathematics. V. XII, 1961.

1966

Продуктивность, именуемая текстом

«И когда Коперник был почти одинок со своим мнением, то оно все же было несравненно вероятнее, чем мнение всего остального человечества. Я не знаю, не было ли бы создание искусства определения правдоподобия полезнее, чем добрая часть наших демонстративных наук, и я уже неоднократно задумывался над этим».
Лейбниц Г. В. «Новые опыты о человеческом разуме»

Правдоподобная «литература»

Чтение часто равнозначно самообману. «Новые африканские впечатления»

Буквально следуя наставлению Платона («изгнать поэтов из Государства»), наша цивилизация и наука зачарованно созерцают продуктивность особого рода — письмо, производящее некий эффект, - произведение. При этом создаются определенное понятие и соответствующий ему объект; извлекаясь из процесса производительного труда, они включаются в качестве предмета потребления в кругооборот обмена (реальность — автор — произведение — публика). Мы имеем в виду понятие и объект, именуемые «литературой»[1]. Речь идет о транслингвистической работе, доступ к которой наша культура[2] получает лишь на послепроизводственной стадии (на стадии потребления). Сама подуктивность подвергается сокрытию, заменяется на экранную репрезентацию, дублирующую «подлинную действительность», и/или заменяется на прослушивание некоего *дискурса —* объекта, вторичного по отношению к «реальности»; его можно оценивать, обдумывать и обсуждать исключительно в качестве овеществленного субститута. Именно при таком понимании «литературы», рассматриваемой в качестве замещающего дискурса, становится возможным потребительское восприятие текста, предъявляющее ему требование быть правдоподобным. Неудивительно поэтому, что подобное понимание литературы, восходящее к греческой Древности, возникает одновременно с самой «литературой» и с «рефлексией по поводу литературы» (Поэтикой); оно постоянно сопровождает их на протяжении всей «литературной» истории (при том, что история, рассматриваемая как идеальное, как история «духа», невозможна без понятия «литературы»). Поэтому возникает впечатление, что правдоподобие неотделимо от литературы (искусства), что оно тождественно ее заместительной функции и тем самым причаст-но ко всем атрибутам нашего мышления.

Также и научное знание, рассматриваемое все в той же перспективе потребительского мышления, попадая в поле обыденного сознания, вынуждено заниматься проблемой правдоподобия, как только соприкасается с «литературой». В наше время теория литературы стремится строить себя как науку, осознающую свой собственный метод, но она тут же наталкивается на некое противоречие, которое и позволяет собственно определить ее как науку, очертить ее исследовательское поле и одновременно поставить ей пределы. Противоречие, которое мы имеем в виду, присуще любому дискурсу, но оно становится вдвойне ощутимым, когда мы имеем дело с «метаязыком» (с наукой о литературе), объектом которого выступает дискурс, по самой своей сути определяемый как вторичный (литература, искусство). Противоречие заключается в следующем: поскольку обычная речь есть знак, ее функция заключается в *желании-сказать,* то есть произвести некий *смысл,* который, отсылая к какому-то предмету или к какой-то грамматической норме, представляет собой познание, знание (включая его метарациональность); в основе всего того, что *высказывается,* должна лежать некая истина, образующая его неизменный фон; язык — это всегда знание, дискурс — это всегда познание для того, кто произносит или воспринимает речь в составе коммуникативной цепи. Наука о литературе, также подключаясь к цепи говорения-понимания и извлекая из нее свою суть и свою цель (желание сказать), определяет свой объект — текст — как речь, но такую речь, которая хочет-сказать-истину. Таким образом, наука о литературе, солидаризируясь с потребительской позицией по отношению к текстовой продуктивности, — позицией, характерной для общества, основанного на обмене, — сводит семиотическое *производство* к *готовому высказыванию,* отказывается от познания процесса его продуцирования и навязывает ему соотнесенность с неким объектом-истиной (такова суть обычного философского подхода, когда литература представляется как выражение реальной действительности) или с объективно существующей грамматической формой (так происходит в современной идеологии, в которой литература предстает в виде закрытой лингвистической структуры). Тем самым наука о литературе признает свои собственные ограничения: 1) она не в состоянии рассматривать какую бы то ни было семиотическую практику иначе, как в ее взаимоотношении с дис-курсной (семантической или синтаксической) истиной; 2) она производит рассечение (идеалистическое абстрагирование) функционального целого, отрезая от него одну часть — результат, потребляемый тем или иным субъектом. Потребление литературного продукта и теория литературы оставляют без внимания текстовую продуктивность; они занимаются исключительно неким объек-

том, построенным в соответствии с их собственной моделью (в соответствии с их собственной социально-исторической запрограммированностью), и не желают знать ничего иного, кроме процесса познания (то есть самих себя). Именно в момент обнаружения данного противоречия — и в момент имплицитного признания собственного бессилия — и возникает «научное» понятие

правдоподобия как попытка логоцентрического мышления овладеть одним из видов транслингвистической практики.

Сама «литература» достигла ныне такой степени зрелости, что предстает в виде некоего механизма письма, а не в виде говорящего зеркала. Теперь она может взирать на свое собственное функционирование *через* речь. После разборки механизма этого функционирования ей приходится заняться тем, что *не является внутренней проблемой ее развертывания,* но что непременно составляет ее основу в глазах получателя (читающего-слушающего); речь идет о той маске, которую ей приходится надевать на себя, чтобы иметь возможность созидать себя при ее посредстве, — о маске правдоподобия. Именно этот третий аспект правдоподобия и демонстрируют нам тексты Реймона Русселя. В них правдоподобие обсуждается по эту сторону от него самого и презентируется по другую сторону, то есть в процессе работы, предшествующей «литературе»; речь идет о таком функционировании, при котором *желание-ска-зать,* превращаясь в возможность-писать, приступает к демистификации правдоподобия. Как раз на этом уровне мы и попытаемся ухватить суть правдоподобия, чтобы эксплицировать его идеологию и его укорененность в истории того, что составляет «реальность» правдоподобия, то есть в истории «искусства», «литературы».

Желание сказать и правдоподобие

Если «смысловая» функция дискурса есть функция установления подобия поверх различий[3], функция «тождества» и «самоналичия», как это замечательно показал Деррида, подвергнув анализу текст Гуссерля, тогда можно сказать, что *правдоподобное* («литературный» дискурс) есть *вторая степень* символического отношения подобия. Поскольку подлинное желание-сказать (по Гуссерлю) есть желание-сказать-истину, то *истиной* будет такой дискурс, который подобен реальности; *правдоподобное,* не будучи истинным, есть такой дискурс, который подобен дискурсу, подобному реальности. Правдоподобное — это смещенная «реальность», оно лишено первой степени подобия (дискурс — реальность) и развертывается исключительно на втором уровне (дискурс — дискурс), поэтому его единственное постоянное свойство заключается в том, что

228

оно *желает сказать,* что оно есть *смысл.* На уровне правдоподобия смысл предстает в обобщенном виде, он словно забывает о том отношении, которым изначально детерминирован, — об отношении языковое высказывание/объективная истина. Смысл правдоподобного высказывания не соотносится более ни с каким объектом вне дискурса, он не имеет ничего общего со связью между объектом и высказыванием, проблемы истины и лжи не имеют к нему никакого отношения. Правдоподобный смысл лишь *делает вид,* что озабочен объективной истиной, в действительности же для него важно соотношение с другим дискурсом, таким, чья «ви-димость-объективной-истины» общепризнана и институционализирована. Правдоподобие не содержит в себе никакого знания; оно знает один только *смысл,* причем такой смысл, истинность которого не является обязательным условием его аутентичности. Правдоподобие представляет убежище *смыслу,* но, отнюдь не являясь бессмыслицей, оно не ограничено знанием, объективной реальностью. Обретаясь где-то на полпути между знанием и незнанием, истиной и бессмыслицей, правдоподобие образует промежуточную зону, куда проникает закамуфлированное знание, чтобы овладеть практикой транслингвистического исследования посредством «абсолютного-желания-быть-услышанным»[4]. Это абсолютное знание, отведя науке область истинного, пронизывает собой любой процесс высказывания и выделяет из себя некую область двусмысленности, область да-и-нет, в которой истина представляет собой изначальное, призрачное воспоминание, наличествующее теперь (это наличие вторичное, но оно всегда тут); в данном случае мы имеем дело с областью смысла как правдоподобия[5], находящейся вне зоны истинного. Скажем сразу, что проблема правдоподобия — это проблема смысла; в дальнейшем мы уточним это положение. Иметь смысл — значит быть правдоподобным (в семантическом или синтаксическом плане), а быть правдоподобным есть не что иное, как обладать смыслом. Но смысл (помимо всякой объективной истины) представляет собой интердискурсный эффект, следовательно, эффект правдоподобия также определяется междискурсными отношениями.

Мы попытаемся исследовать эти отношения на двух уровнях — семантическом и синтаксическом, хотя сразу же следует подчеркнуть, что данное подразделение носит чисто операциональный характер: семантика постоянно пересекается с синтаксисом, и «пустая» решетка формальной (грамматической) организации вовсе не свободна от рационалистической интенциональности, которая порождает и определяет само понятие пустой артикуляции.

Основополагающее свойство *семантического правдоподобия,* как о том свидетельствует сам

термин, — это *подобие.* Правдоподобен
229
всякий дискурс, который связан с другим дискурсом отношением сходства, тождества, отражения. Суть правдоподобия заключается в сложении (сложение — самый что ни на есть символический жест; ср. греч. symballein = складывать вместе) двух различных дискурсов, один из которых (литературный, вторичный дискурс) проецируется на другой, служащий ему зеркалом, и отождествляет себя с ним помимо всяких различий. Зеркало, на которое проецируется литературный дискурс в процессе создания правдоподобия, представляет собой дискурс, называемый естественным. Этот «естественный принцип» *на какой-то момент* оборачивается не чем иным, как здравым смыслом, чем-то общепринятым, законом, нормой, тем самым он определяет *историчность* правдоподобия. Семантика правдоподобия требует сходства с законами данного общества в данный момент времени, заключения его в рамки исторического настоящего. Например, в нашей культуре семантика правдоподобия требует подобия с основными «семантемами» нашего «естественного принципа», среди которых фигурируют *природа, жизнь, эволюция, цель.* Письмо Русселя имеет дело именно с этими семантемами «естественного принципа», когда в «Африканских впечатлениях» и в «Новых африканских впечатлениях» оно репрезентирует свой собственный *переход сквозь* правдоподобное. Сходство с уже-наличным, предшествующим текстовой продуктивности (сходство с естественным принципом) свидетельствует о мистической измене идее развития, внутренне присущей понятию правдоподобия[6].
Хотя семантическое правдоподобие заключается в «похожести», оно фиксируется скорее в *эффекте уподобления,* чем в самом процессе *уподобления.* Приведение к правдоподобию на семантическом уровне означает сведение всего искусственного, статического, беспричинного (иными словами, всего того, что отлично от означаемых «естественного принципа») к природе, жизни, эволюции, цели (то есть к конститутивным семантемам естественного принципа). Сама процедура этого «сведения», развитие, процесс в счет не идут. Правдоподобие возникает лишь в *эффекте* уподобления. Отсюда проистекает его второе семантическое свойство: правдоподобие, возникая в момент эффективного действия и будучи нацелено на достижение эффективности, представляет собой *эффект,* результат, продукт, забывающий об искусственных приемах своего производства. Правдоподобие возникает до и после текстовой продуктивности, оно предшествует транслингвистической работе и следует за ней, приковано к обоим концам цепи говорения-слушания (познаваемо говорящим субъектом и адресатом), а потому оно не есть ни *настоящее* (дискурс производства, осуществляющегося в данный момент, есть наука), ни *прошедшее*
230
(дискурс производства, осуществлявшегося в прошлом, есть история) — оно претендует на универсализм. Стало быть, правдоподобие есть «литература», «искусство», иначе говоря, оно выставляет себя как нечто «вневременное», «тождественное», «эффективное» и в то же время согласуется в своей основе исключительно с уже наличным (дискурсным) порядком (проявляет конформизм по отношению к нему).
Суть *синтаксического правдоподобия* заключается в следовании принципу производности (тех или иных частей конкретного дискурса) от формальной системы в целом. Следует различать два момента. Некий дискурс является синтаксически правдоподобным, если каждая из его синтагм производна от структурного целого, каковым является этот дискурс. Таким образом, правдоподобие связано со структурой, подчиняющейся особым нормам организации, с определенного рода *риторической* системой; правдоподобность синтаксиса того или иного текста заключается в соответствии законам данной дискурсной структуры (законам риторики). Поэтому на первом этапе исследования мы определяем синтаксическое правдоподобие как правдоподобие *риторическое:* правдоподобие присуще закрытой структуре, дискурсу с риторической организацией. Следование принципу синтаксической производности позволяет заместить правдоподобием *«процесс уподобления»,* негласно осуществленный на семантическом уровне. После завершения семантической процедуры сложения двух противопоставленных сущностей (после приведения к правдоподобию на семантическом уровне), в результате чего возникает «эффект подобия», необходимо придать правдоподобность самому процессу достижения этого эффекта. Эту задачу берет на себя синтаксис правдоподобия.

Чтобы сделать правдоподобной технологию «уподобления», уже не нужно обращаться к семантемам какого-либо естественного принципа, играющего роль объективной истины. Надо лишь восстановить процесс упорядочения синтагм, эксплицировать производность одной синтагмы от другой, причем сделать так, чтобы деривация осуществлялась в соответствии с избранными риторическими законами. Таким образом, с помощью процедуры деривации и законов риторики маскируется прием «сложения», лежащий в основе приведения к семантическому правдоподобию. Риторическая производность предоставляет наивному читателю возможность прочитывать в.тексте миф детерминации и мотивации[7].

При этом возникает объективная необходимость охарактеризовать критерии синтаксической производности с помощью понятий семантики. Для таких текстов Русселя, как «Африканские впечатления» и «Новые африканские впечатления», семантичес-

231

кими критериями приведения к синтаксическому правдоподобию в случае прозаического текста являются *линейность* (исходная точка — цель) и мотивация (силлогизм), а в стихотворных текстах — *удвоение* (рифма, попарное соединение, отождествление, повторение).

Действие синтаксического принципа производности связывает дискурс, потребляемый в качестве правдоподобного, не только с его собственной специфической (риторической) глобальной структурой, но и с формальной системой языка, на котором проговаривается данный дискурс. Любой артикулированный дискурс произволен от грамматики своего языка, и в силу самой этой производности, помимо особенностей его семантики и риторики, он допускает отношение подобия с неким объектом, то есть допускает правдоподобие. Правдоподобие, сопутствуя социальной конвенции (естественному принципу) и риторической структуре, в более глубинном смысле сопутствует говорению вообще: любое грамматически правильное высказывание правдоподобно. Говорение вынуждает нас соблюдать правдоподобие. Все, что мы говорим, не может не быть правдоподобным. Бегство Русселя в правдоподобие и восстание против него также заканчиваются у этого последнего порога — порога функционирования языка, останавливаются на нем и там же умирают. Поэтому, когда мы рассматриваем сам механизм языкового *знака,* предпочтительнее проводить различие между *правдоподобием* и *смыслом.*

Если «правдоподобие» как результат есть «смысл», то «смысл» есть «правдоподобие» в силу самого механизма своего образования. Правдоподобие — это смысл риторического дискурса; смысл — это правдоподобность любого дискурса. Мы будем говорить о «правдоподобии» применительно к тексту с риторической организацией и о «смысле» применительно к говорению, а также к продуцированию такого текста, который, записывая себя в виде процессе письма, никоим образом не озабочен риторикой. Правдоподобие есть внутреннее свойство риторической репрезентации и находит свое выражение в риторичности. Смысл свойствен речи как репрезентации. Правдоподобие — это риторическая ступень смысла (знака как репрезентамена). Так, в текстах Русселя, в которых выставляется напоказ процесс приведения к правдоподобию, «правдоподобное» выступает в качестве того механизма, который позволяет отыскать и представить главную функцию языка — функцию формирования смысла; иными словами, формирование смысла присутствует в риторической структуре как формирование правдоподобия. Напротив, в текстовой продуктивности Лотреамо-на демистификация языкового механизма не составляет (более) проблемы, поэтому и правдоподобие (повествование, структура,

232

риторика) также не является более проблемой текстового письма; хотя правдоподобие неизбежно возникает при потреблении текста (публикой, которая прочитывает «произведение», «эффект»), оно возникает только как смысл, внутренне присущий речи, как *же-лание-сказать языка.* Но даже эти понятия смысла и желания-ска-зать языка являются всего лишь эффектом, имеющим силу исключительно в кругообороте коммуникации и потребления, в котором письменная продуктивность выступает под именем *текста;* в текстовой пермутации, предшествующей готовому продукту, эти понятия заполняют пустой промежуток. Поэтому, поскольку речь идет об экспликативном прочтении текстов, мы будем говорить о *правдоподобии* у Русселя, который строит свои тексты на основе риторической

матрицы, и о *смысле* у Лотреамона, ибо он преобразует говорение в текст помимо всякой риторики и «естественного принципа».

Лабиринт правдоподобия у Русселя

Тексты Русселя целиком основаны на *раздвоении* и сохраняют двойственный характер[8], развертываясь (как в процессе письма, так и в процессе чтения) в двух плоскостях: с одной стороны, текстовая *продуктивность,* с другой — *готовый текст.* Замысел и практическое осуществление русселевского письма в целом можно определить как бисемантизм; в книге «О том, как я писал некоторые из своих книг» последний определяется как тот локус, где зарождается и развертывается русселевское слово. Две из своих книг Руссель назвал Impressions «Впечатления», и невозможно удержаться от того, чтобы не прочесть в этом означающем не одно, а два означаемых; в словаре Литтре отмечается, что слово impression означает не только *действие,* но и *результат,* остаток[9]. Руссель раздваивает локус своего письма, различая локус письма и локус чтения (локус производства и локус потребления) текста, и требует такого же раздвоения в локусе чтения (который должен стать локусом чтения и письма, потребления и производства). Поэтому, с одной стороны, он *замышляет* свою книгу как определенного рода *деятельность,* когда *впечатления,* метки, поправки наносятся на некую иную поверхность (на поверхность языка), отличную от самих отпечатков; они отрывают эту поверхность от тождественности самой себе, от ее «правдоподобия», нанося на нее нечто чужеродное, — письмо; с другой стороны, он стремится представить книгу как результат, как *остаток* деятельности, как эффект, улавливаемый и восстанавливаемый извне; его книга «создает впечатление» правдоподобия в том смысле, что она порож-

233

дает ощущение правдоподобия, заставляет оценить, прочувствовать его. В результате такого способа действий, когда книга расщепляется на производство и продукт, на *действие* и *остаток,* на письмо и речь, когда книжная ткань ткется в беспрерывном сновании между двумя полотнищами, навсегда отделенными друг от друга, Руссель получает возможность — насколько нам известно, уникальную в истории литературы — шаг за шагом проследить весь ход транслингвистической работы, проследить продвижение слова по направлению к образу, возникающему по эту сторону произведения; он получает возможность наблюдать за возникновением и угасанием, рождением и смертью дискурсного образа как статического эффекта правдоподобия. Правдоподобное вбирает в себя транслингвистическую работу: риторика удваивает незамкнутую продуктивность текста, и это удвоение предстает в виде замкнутой дискурсной структуры. Текучая динамичность действия «запечатлевание» может стать частью готового высказывания, лишь позаимствовав статичность и ригидность у впечатления как остатка, эффекта. Поэтому продуктивность остается недоступной для прочтения публикой, *впечатленной* правдоподобием (эффектом). «Новые африканские впечатления» понадобились затем, чтобы заполнить пропасть, отделяющую действие («процесс письма») от отпечатка, тут же поглощаемого (приводимого к правдоподобию) языком. Но и здесь риторика «произведения» (закрытая структура) придает правдоподобие самому процессу производства, в чем и заключается драма Русселя, а также всех тех, кто «занимается литературой», даже если эта литература обнаруживает поползновения стать наукой. Текстовая продуктивность не только не доступна для прочтения, ее даже невозможно *высказать* средствами литературной риторики. Для того чтобы высветить сам процесс текстового производства, необходим структурно незамкнутый дискурс, то есть дискурс, структурируемый как раскрытие, расследование, как возможность корректировки. Таков дискурс текста «О том, как-я писал...», где *научное* выражение «о том, как» свидетельствует об умирании, требует смерти «писателя» как его представляет себе наше общество, желающее видеть в нем лицо, которое «впечатляет», производя нечто правдоподобное. Текст Руссе-ля «О том, как я писал...», предназначенный им самим для посмертной публикации, отвечает потребности в *науке,* но также и в смерти «литератора», который (в «Африканских впечатлениях») ввел в повествование текстовую продуктивность, предоставив тем самым возможность в самом тексте рассказывать и читать о том, как он создается. В отличие от Лотреамона, Руссель не смог объединить в одном письме два метода: «о том, как» и «правдоподобие», науку и литературу. В перспективе посмертно изданной кни-

234

ги все остальные произведения Русселя также предстают расщепленными, раздвоенными. Руссель не занимается наукой как литературой (до него это попытались сделать Лотреамон и Малларме), он *представляет* литературу как науку. Но как раз эта двойственность и придает его книгам свойство аналитичности. Они связаны одна с другой и должны прочитывается во взаимосоотнесении, а тот, кто хочет что-то *понять,* должен прочитать их и в *обратном порядке.* В этих книгах нашел воплощение замысел Русселя: прочитывать последовательность текстов как нечто единое, а каждую часть прочитывать через целое. В наиболее совершенном виде этот замысел осуществлен в «Новых африканских впечатлениях». Итак, сначала мы читаем «О том, как я писал некоторые из своих книг», где выставлена на обозрение бисемантическая программа работы языкового механизма; затем должны последовать «Новые африканские впечатления», в которых обнажается «трансцендентное» означаемое замкнутой силлогистической структуры; далее идет вторая часть «Африканских впечатлений», где нас предостерегают против того, что мы назвали приведением к синтаксическому правдоподобию; и наконец, первая часть «Африканских впечатлений», где затрагивается уровень семантического правдоподобия и оказывается поколебленным «естественный принцип» нашего мышления. Однако, пройдя ряд этих текстов в обратном направлении, мы должны прочитать их и в том порядке, в каком они выходили в свет. Этот порядок был сознательно и целенаправленно выбран самим Русселем, чтобы последовательно расправиться с нашими предрассудками «потребителей литературы», от самых поверхностных до самых глубинных, а также, может быть, и для того, чтобы заставить нас понять, что то, что прочитывается или пишется как правдоподобное, по сути своей есть всего лишь *риторический уровень* (коммуникативная поверхность) *производства* смысла в речи.

Семантическое правдоподобие

Дело в том, что попугай быстро
Привыкает к цепи,
Которая...
Приковывает его к насесту и прикует намертво.
«Новые африканские впечатления»

В первой части «Африканских впечатлений» изображен некий фан-тазматический мир, помещенный в Африку; в этом мире, где правит царь Талу, развертывается в своей неподвижности живой спек-

235

такль некоего механического устройства, соревнующегося с природой, спектакль смерти, которая впечатляет не менее (и даже более), чем жизнь. Люди, заблокированные болезнью (Луиза Монталеско) или смертью (Иммануил Кант), продолжают функционировать благодаря некой машине (Луизе) или животному (сорока заставляет работать мозг Канта). Невероятная акробатика, волшебная стрельба; ребенок летает на птице, как на самолете; червь играет на кифаре; Людовик наделен четверным голосом; Легуальк извлекает звуки музыки из собственной берцовой кости; слепая женщина обретает зрение; на ткацком станке ткется заря; к страдающему амнезией возвращается память... Читая «Впечатления», мы сталкиваемся с нагромождением фантастики и переживаем ее как нечто правдоподобное. Искусственное (отличное от естественного, от реальной действительности) подражает действительности, удваивает ее (становится равным действительности) и превосходит ее (поражает нас больше, чем сама действительность). В этом и заключается суть приведения к правдоподобию: *соположения* противоположных сем оказывается достаточно для того, чтобы свести (невозможное) к истинному (к естественному принципу). *Диковинное,* всегда присутствующее в нашей виталистской и активистской культуре, смерть, неприрода, отсутствие движения (то есть Луиза, Легуальк и все эти нагромождения проводов, приводных ремней и шлангов) должны быть соотнесены со своим *иным* - с жизнью, природой, движением; стало быть, стоит только диковинному начать функционировать, изменяться, устремляться к некой цели, производить эффекты, как оно превращается в нечто *правдоподобное.* Можно сказать так: поскольку дизъюнкция двух противоположностей (того же и иного) невозможна при построении дискурса, основанного на совмещении, то неправдоподобное не успевает возникнуть в речи. Две противоположности (то же и иное, природа и отклонение) объединяются в *тождественном,* которое всегда *есть* правдоподобие. Неправдоподобному присуща лишь одна темпоральность, которую можно обозначить как время T^{-1} речи; оно практически не существует в ней. В тот самый момент, когда смерть начинает вести себя *как*

жизнь, она *становится* жизнью; можно даже сказать, что смерть лишь тогда правдоподобна, когда она ведет себя *как* своя семная противоположность — жизнь. Заметим кстати, что в тексте Русселя, приводящем «неправдоподобное» к правдоподобию, рассказывается о союзе *как,* который вводится в повествование, наде-ляясь ролью шарнира; с его помощью и осуществляется приведение к правдоподобию. «Африканские впечатления», будучи правдоподобным спектаклем, в то же время являются зеркальным отражением процедуры приведения к правдоподобию. Эта книга представляет собой одновременно театр и теорию правдоподобия.
236

Семантическое правдоподобие. Семная комбинаторика

Итак, в царстве Тождественного, каковым предстает текст Русселя (в данном случае мы имеем в виду продукт, а не продуцирование), часто встречается образ «совмещения», «отождествления», образ «как». Для того чтобы совместить, необходимо произвести двойное действие разъединения и объединения, иными словами, для совмещения нужны *несводимость* и одновременно *синтез* противопоставленных семем. Превосходной иллюстрацией этому служит совместное действие двух металлов у химика Бекса — магнетина и герметика. «Магнетин притягивал к себе на расстоянии тот или иной конкретный металл и некоторые драгоценные камни».

«Чтобы осуществлять практические действия с недавно изобретенным магнетином, нужно было найти соответствующий изолятор... Тонкая пластина герметика задерживала излучение, исхо-дившее от магнетина, и полностью уничтожала его силу притяжения, которую невозможно было хотя бы немного уменьшить даже с помощью самых плотных материалов» (АВ, 15)'°. Речь вбирает в себя все, что отклоняется от ее структуры, ассимилирует любое отличие от норм естественного принципа; она функционирует наподобие крови Фогара, подобно тем чудесным сгусткам, что порождаются летаргическим сном ребенка, пробивают стенки сосудов и *привлекают к себе* предметы внешнего мира, пробуждают их к жизни, превращая мертвые тела, минералы в живые организмы. Всеотождествляющая проекция «того же» на «иное» (в чем и заключается суть приведения к правдоподобию) лежит в основе любого действия «мыслящего тростника»; таков «белый тростник» Фогара, «рецептивное» растение, «предназначенное для бесконечного репродуцирования изящных картин, которые составляли отныне часть самого растения» (АВ, 379). В этом образе содержится такое свойство человеческой речи, как *самовоспроизводство* картин в замкнутом пространстве правдоподобия.

В речи обретают правдоподобие самые абсурдные сочетания сем. Совмещение двух дизъюнктивных рядов кажется абсурдным лишь из такой точки, которая отделена временной и пространственной *дистанцией* от произведенного дискурса; это точка логических различений, она внеположна всеотождествляющей речи. Объединение двух семных единиц, которые исключают друг друга в логическом плане, поскольку они удваиваются, уничтожают друг друга или являются тавтологичными, - это объединение, будучи произнесенным, теряет свою абсурдность, вернее, логический абсурд представляется как нечто данное заранее, необходимое для правдоподобно-
237
ста дискурса. В таком духе можно истолковать синтагму «дать пальто зимующему в Ницце» (НАВ)[11]; ее можно считать обобщением семантической формулы принесения в дар правдоподобия:

Это все равно, что дать матросу-новичку рвотного корня во
время плавания,
В то время как шторм натягивает и рвет шкоты;
Так лектор может начать свою лекцию с раздачи снотворного;
Так пассажир, высунувшись из окна мчащегося поезда,
Может получить в подарок веер...
(НАВ, 9)

У уподобляющего дискурса имеется один важнейший оператор, это союз «как», «словно», союз *замещения;* соединяя самые несовместимые семы, он заставляет нас принимать *одну сему за другую:*

Словно некая колдовская сила, выбрав благоприятный момент, Заставила его принять аппарат, изобретенный Франклином, Который без всякого риска портит порох в колодце, За серую нитку, продетую в иголку;
— Принять черную доску с линией, проведенной прямо посередине, За нагрудник священнослужителя...

(НАВ, 65)

Сочетание *одного* и *другого* и замещение одного другим придают дискурсу *единство.* Все в себя вбирая (приводя к правдоподобию), мысль (речь) настоящего, в котором мы пребываем, порождает царство умиротворяющего спокойствия; это успокоительное настоящее Руссель называет эпохой *«сверх всего»* (НАВ, 43), и, чтобы противопоставить его другому культурному тексту, он помещает его на «поле битвы» Пирамид, переносит его на иную почву, состоящую из противостояний и различий («Египет, его солнце, его вечера, его небосклон»). Эпоха, в которой «сверх всего» есть коннотация дискурса универсальной подкладки, дискурса всесодержащего и всеохватывающего, есть век *полисемии.* Это значит, что в слове (знаке) нет слаженности, оно постоянно раздваивается, ибо означающее имеет по меньшей мере два означаемых, форма отсылает по меньшей мере к двум содержаниям, содержание допускает по меньшей мере два истолкования, и так до бесконечности, и все это оказывается правдоподобным, ибо подведено под одно и тоже означающее (или под одну и ту же форму, под

238

одно и то же содержание, и так до бесконечности). Отсюда то чувство головокружения, которое вызывается туманностью смысла[12], обволакивающей любую правдоподобную речь (знак).

Таким образом, Руссель предлагает еще один вариант комбинирования сем в процессе приведения к правдоподобию, а именно: знаковая единица раздваивается на два индекса, из которых лишь один является носителем смысла, а совмещение становится возможным благодаря установлению тождества на уровне индекса, лишенного значения. Этот прием можно проиллюстрировать примерами организации повествовательных синтагм. Так, в эпизоде с виноградными косточками, воспроизводящими картины истории, синтагма «виноград» сочетается с синтагмой «репродукция» благодаря семным индексам «прозрачность» и «объем», которые в данном контексте не имеют семантической значимости; правдоподобным и приведенным к правдоподобию является несовместимость индексов — носителей смысла в данном контексте, а именно «малость — великость», «растение — история», «природа — кинематограф» и т. д. Однако если упомянутый нами эпизод есть всего лишь повествование об удвоении и отождествлении на уровне, лишенном смысла в конкретном контексте (на уровне *перечеркнутого означаемого,* занимающего место означающего), то для Русселя этот принцип лежит в самой основе функционирования языка, и этой основой является *полисемия.*

О поисках языка правдоподобия свидетельствует увлеченность Русселя полисемией и всеми ее побочными эффектами (синонимией, омонимией). Известно, что цель «Африканских впечатлений» заключалась в том, чтобы с помощью повествования восполнить «обманутый смысл» двух омофонов, восстановить средствами риторики плотность означаемого (различие), утраченную в фонетическом тождестве (означающих)[13]. В «Новых африканских впечатлениях» эта тема воплощена в образе *креста* — поливалентного знака, говорящего о чем угодно, обо всем и ни о чем («сколько обличий у креста», НАВ, 45). Так же часта тема *клеветы* как пейоративного образа правдоподобной речи — дискурса, заставляющего *поверить* во все то, что он намеревается *сказать.*

Правдоподобный дискурс — это не только обманутый смысл, но и *ограничение* смысла, редукция «реальности». Познающая речь, наделяющая смыслом многомерный космос, лишь сводит его к линейной абстракции: «Отвлекать по всякому поводу свойственно человеку» (НАВ, 47). Привести к правдоподобию, чтобы понять, — значит свести практику (театр) к объекту (к плоскому образу). Вся механика знака сосредоточена в третьем варианте дискурсной комбинаторики, в том *ограничении,* которое показано у Русселя во второй части «Новых африканских впечатлений»:

239

«Таковы: полуденная тень на циферблате солнечных часов, Возвещающая о том, что желудок требует вознаграждена;

— Станут ли отрицать, застывший эталонный метр; Солнечный диск на небосклоне Нептуна» (НАВ, 57)

Несбывшийся, съежившийся смысл компенсируется риторическим правдоподобием как составной частью механизма всего того же смысла; будучи его неотъемлемым «иным», отсутствуя на

явленной поверхности, правдоподобное по сути есть тот же смысл. В то самое мгновение, когда правдоподобие (смысл-риторика) разочаровывает смысл (и разочаровывается само), оно расширяет его (и расширяет себя). Таким образом, устраняя тонкие перегородки означаемого, речь (Голос) отодвигает юс все дальше, овладевая ими без остатка с помощью неизменной грамматической сетки:

«Не будем забывать, что на самом деле голос ведет нас По ту сторону тонкой стены, по ту сторону двери»

(НАВ, 57)

При совершении этой операции несовместимость означаемых преодолевается посредством аттракции означающих, которые «ведут» поверх логических запретов, нарушают неизменность списка логических (исторических, социальных) установлений, делают их эфемерными и составляют новый список логических (исторических, социальных) предписаний, для которого исходные предписания есть всего лишь предшествующая точка отсчета. Таким образом, приведение к правдоподобию — это перераспределение ограниченных в количественном отношении означаемых и образование разнообразных сем-ных комбинаций (означающих). Отсюда проистекает этот динамизм на фоне смерти, эта статичная суета, из которой и *состоят* «Новые африканские впечатления»; если мы захотим прочитать эту суету как «желание сказать», то она будет означать следующее: приведение к правдоподобию — единственный имеющийся у нас способ *эволюции* в пространстве мышления, оно является движущей силой познающей рациональности. Именно оно обращает абсурд в значение:

— Заговорщик Цинна, сидя в своем кресле, становится Другом Августа, почуяв западню...

— Даниил, вызывающий сочувствие у львов во рву...

— Аттила, тверже стоящий на ногах, чем Родриго, который старше его,

Он более знаменит александрийскими стихами, чем тот расточительством;

240

— Кривая линия, идущая навстречу слухам, Чтобы сочетать две точки

(НАВ, 141-153)

Как бы то ни было, «динамика» правдоподобия, которая, казалось бы, способна преодолеть любые логические (исторические) барьеры, оказывается скованной наличным смыслом слов (грамматики, логических категорий в конечном счете), и именно в рамках этого смысла она вычерчивает кривые линии в виде перечеркнутого означаемого (в виде означающего), именно исходя из этого смысла она поддается осмыслению (как означаемое).

В спекуляциях платонического толка по поводу «искусства» динамика правдоподобия используется для того, чтобы навязать идеалистическое представление об искусстве-демиурге как дискурсном *сотворении.* Ограничив себя рамками познающей рациональности, платонизм не в состоянии рассматривать «искусство» иначе, как в его отношении к *истине,* то есть как некое ответвление прикладных наук; искусство всегда более или менее нечисто, его метод смешанный, ибо оно использует как догадку (orochasmos), так и измерение (metra), и никогда не достигает предельной точности (akrebeia) (см. «Филеб» Платона). В дальнейшем, анализируя русселевский текст, мы убедимся, что текстовая продуктивность вовсе не есть *сотворение* (деятельность демиурга), это работа, предшествующая готовому продукту; следовательно, если она носит научный характер, то лишь при условии, что она представляет собой практические действия со своим собственным кодом и полностью разрушает тот образ, который стремится навязать нам (античный и современный) платонизм, представляя ее как смесь догадки и меры, как недоста-точную точность, потенциальную аномалию.

Подведем итоги. Приведение к семантическому правдоподобию заключается в совмещении противоположных семем (и их соответствий на различных уровнях дискурсной структуры); тем самым эти семемы вступают в отношение субституции или ограничения. Используя возможность разлагать структуру знака на означающее и означаемое, правдоподобие объединяет означающие поверх изолированных друг от друга означаемых и предстает в виде генерализованной полисемии. Можно сказать, что правдоподобие — это полисемантичность крупных единиц дискурса.

Топология коммуникации

Совмещение семем, составляющее суть правдоподобия, свидетельствует о существовании особой топологии; ее анализ позволяет нам

241

еще глубже проникнуть в семантику и даже идеологию процедуры приведения к правдоподобию. Мы имеем в виду топологию коммуникации, то есть связь между субъектом

речи и ее адресатом. Мы показали, что различие между этими двумя полюсами есть псевдо-различие; подобно игре зеркальных отражений, они только и делают, что отсылают друг к другу, будучи не в состоянии покинуть пределы наличной речи говорящего, который выслушивает самого себя в речи со-беседника... Эффект правдоподобия — это виртуальное требование, выдвигаемое собеседником именно как со-бесед-ником. Таким образом, субъект речи, разлагаемый на говорящего и собеседника, воплощает в себе единственно возможную топологию правдоподобия. Субъект дискурса, опирающийся на «естественный принцип—1», именно в силу того, что он говорящий, может отказаться от «естественного принципа» лишь в несуществующей тем-поральности, находящейся вне дискурса и обозначенной нами как T"[1], иными словами, субъект дискурса может отказаться от него, когда он еще пребывает в качестве не-говорящего, до того как станет собеседником. В результате такого раздвоения возникает «мерцающий говорящий», следующий за субъектом речи, но предшествующий ее адресату («-С « и «А"[1]»); раздвоение позволяет субъекту дискурса производить комбинирование семных единиц в соответствии с новым принципом — «естественным принципом—2». Обладатель «естественного принципа—1» (говорящий), который теперь, в качестве собеседника, находится уже на другом конце дис-курсной цепи, *воспринимает* «естественный принцип—2» как вторичный дискурс, как видоизменение «естественного принципа—1», произведенное в ходе самого говорения. Таким образом, для создания правдоподобия необходим такой субъект дискурса, который рассматривает своего собеседника (самого себя) как Другого и с ним же себя отождествляет. Правдоподобное как вторая ступень смысла преобразует истинное; (на уровне своего бытования) оно является тем инструментом, с помощью которого конституируется Другой как Тот же (псевдоразличие), и этот Другой вводится обратно в дискурс Тем же, выступающим в качестве Другого.
Повествуя об эффекте проекции Того же на Другого, Руссель прибегает к образу фотоаппарата. Этот эффект возникает скорее в результате преобразования одного (дискурса), чем на основе дизъюнкции *двух.* Руссель воспевает «способности преобразователя», который вмешивается каждый раз, как

«Каждый, когда из своего застывшего "я ", которым он увлечен, Извлекает горделивое клише»
(НАВ.5)

Фигура *зависти* и *завистника* позволяет создать образ все той же топологии отождествления в дискурсе:

«Завистник (...)
Приспосабливается к чувству монтажа другого»
(НАВ, 197)

Ср. также:

«По облику ближнего узнают о его ранге»
(НАВ, 201)

Дискурсное зеркало, на которое проецируется *узнавание* говорящим себя в собеседнике как собеседника (в том же и в «преобразованном» говорящем), рационалистическим знанием воспринимается как рас-познавание (как нечто правдоподобное). Для аристотелизма «искусство» как синоним правдоподобия вращается вокруг принципа распознавания. Фрейд, цитируя Грооса, особенно подчеркивает тот факт, что «Аристотель видел в радости узнавания основу художественного наслаждения»[14].
В том же духе, в соответствии с основной фигурой русселевского текста, можно объяснить присутствие, на протяжении всего повествования, образа воспроизведения, дублирования, рас-познанного эффекта. Мы узнаем его и в рисунке Фюксье, выполненном карамельками: «Текучий рисунок... столь тщательно выполненный, что кое-где можно было различить тень от крошек на скатерти» (АВ, 136). Таков и спектакль, устроенный Фогаром: «Подобно тому, как на каменном полу церкви при солнечном свете воспроизводятся мельчайшие детали витража, так и все пространство, заключенное в раму, рабски копировало контуры и цвета, зафиксированные на экране» (АВ, 179). Воспроизведение, плагиат, вторичность, эфемерность, мнимое «иное», имитация (известно, что Руссель обладал талантом имитатора; нередко он с огромным успехом подражал актерам и другим лицам, вызывая всеобщее восхищение)[15] — таков эффект речи, текущей зыбким потоком поверх хрупкой поверхности и быстро

предаваемой забвению, когда никакое распознавание уже невозможно. Маг Дарриан сумел восстановить память (знания, смысл, способность создавать правдоподобие) молодого негра, лишь «проецируя на белый фон, с помощью системы электрических прожекторов, движущуюся вереницу разнообразных расцвеченных картинок, которые принимались за реальность благодаря мгновенному перевозбуждению чувств» (АВ, 147). Этот образ точно передает процесс создания правдоподобия, которое предстает как мгновенный эффект проекции, производимой рывками, с по-
243
мощью обыгрывания контрастов; однако, чтобы правдоподобие было полным, необходим некий порядок, и именной такой порядок восстанавливает Дарриан, когда проецирует ряды картинок, соблюдая линейную последовательность силлогизма. И здесь мы подходим к синтаксическому уровню правдоподобия.

Синтаксис правдоподобия

«Читатели, не приобщенные к искусству Реймона Русселя, с большей пользой для себя прочтут сначала страницы 212—455 этой книги, а затем перейдут к страницам 1—211». Это указание, помещенное на первой же странице «Африканских впечатлений», скорее серьезно, чем иронично; оно помогает понять, каким образом при потреблении литературного продукта как пишущим, так и читающим субъектом совершается *инверсия.* Эту инверсию производят все, кто не учитывает языковой механизм, образ которого создает Руссель; инверсия не только свидетельствует о неизбежной *вторичности,* наивности, иллюзорности требования правдоподобия, но и обнажает тот процесс, в котором субъект выстраивает-присваивая-себе дискурс. У этого процесса две стороны, и у Русселя они четко разграничены: одна сторона — это правдоподобие *как язык,* другая — правдоподобие *как речь.*

Если в первой части «Африканских впечатлений» было достаточно произвести комбинацию противопоставленных в семантическом плане единиц, чтобы высказывание стало *читаемым* (чтобы можно было провести основную ось языка правдоподобия), то подлинное *рас-познавание,* лежащее в основе «эстетического наслаждения», о котором говорил Аристотель, становится возможным лишь благодаря *грамматическому* акту, осуществляемому в речи, а именно: 1) через построение цепи нарративных синтагм; 2) через их упорядочение согласно правилам синтаксиса и/или логики дискурса.

Процедура создания семантического правдоподобия, эксплицитно представленная в первой части «Африканских впечатлений», свидетельствует о том, что не может быть дискурса вне функции ассимиляции, уподобления, отождествляющей проекции языка как знака (слова, семем). Составляя предварительное условие всякого высказывания, семантическое правдоподобие на втором этапе нуждается в дополнении — в синтаксической структуре *(фразе),* которая своими компонентами призвана заполнить пространство, очерченное в процессе создания комбинаций на семантическом уровне. В первой части «Африканских впечатлений» осуществляются операции над минимальными единицами языка, тщательно замаскированными; имеются в виду слова как семемы, а также смысл, возникающий в результате их склеивания. На этом
244
уровне нам удалось выявить закон знака и механизм познания (рас-познавания) говорящего субъекта.

Во второй части «Африканских впечатлений» на сцене появляется более крупная единица — фраза вместе со своими составными элементами в их взаимозависимости. Этот второй уровень (более явный в повседневной речи), несмотря на то, что в процессе письма возникает позже, при чтении, сообразующимся со здравым смыслом, должен быть отнесен в начало. Начав со второй части книги, читатель, не знакомый с лабораторией Русселя, столкнется с правдоподобием, ибо он обнаружит такое повествование, которое, как мы увидим ниже, организовано в виде фразы, обладающей структурой. В самом деле, настоящее повествование начинается только *вслед за* символическим комбинированием, осуществленным в первой части, и *на его основе.* Руссель как бы хочет сказать, что настоящее правдоподобие — это правдоподобие риторическое; истинное распознавание — это риторика (повествование).

Но повествование (риторика) продвигается вперед в соответствии с синтаксисом фразы; риторические синтагмы повествования представляют собой развертывание грамматических синтагм. Правдоподобное повествование (вторая часть «Африканских впечатлений») начинается с установления элементарных нарративных единиц. Вначале выстраивается синтагма именного

типа, ей суждено сыграть роль *субъекта* в той фразе, каковой является повествование в целом[16]. Так, Руссель сначала перечисляет путешественников Ленсе и каждому дает краткую характеристику, поэтому именная синтагма SN строится в виде атрибутивной синтагмы (S + A). Сегмент, играющий роль определения к существительному в атрибутивной синтагме, часто представляет собой фразу. В результате глобальная фраза (повествование) принимает вид цепочки минимальных, а стало быть, предикативных фраз (именная синтагма в них является субъектом, а глагольная — предикатом). Эта цепочка образуется путем соположения атрибутивных синтагм:
SN, + SN, + SN,... = (S + A) + (S + A) +... = = [S + (SN, + V + SN_2)] + [S + (SN, + V + SN_2)] +...
Повествование превращается в соположение повествований, которые вставляются друг в друга с помощью «существительного» — субъекта.
Можно утверждать, что глагольная синтагма появляется в повествовании тогда, когда путешественники, оказавшись во владениях царя Талу VII, приступают к длительной работе по организации выкупа, создают Клуб Бесподобных и развертывают бурную деятельность. Эта глагольная синтагма содержит сегмент «глагол» V (нарра-
245
тивные последовательности, обозначающие деятельность Бесподобных) и «именной сегмент Объект» SN_2 (нарративные последовательности обозначают объект деятельности Бесподобных). Глагольная синтагма V + SN_2 противопоставляется именной синтагме SN, как предикат субъекту. Таким образом, минимальная структура повествования строится как точная копия структуры канонической фразы:
{ (SN,) = [(V) + (SN_2)] }
Формула становится более сложной, когда к разветвлению именной синтагмы SNj (см. выше) добавляется разветвление объектного именного сегмента SN_2 в глагольной синтагме. Действительно, каждый из невероятных видов деятельности Бесподобных, который играет роль объекта по отношению к главному «предикату» повествования - «выкуп пленников», - в свою очередь развертывается в автономное повествование (в каноническую фразу) со своим собственным субъектом, предикатом и объектом. На этом уровне, уровне объектной именной синтагмы SN_2, снова наблюдается вставление одних повествований (канонических фраз) в другие посредством соположения объектных именных синтагм, контролируемых «предикатом»:
(V) + [(SN_2 + (SN'_2 + (SN_2''] + ...] = = (V) + [(SN, + V + SN_2) + (SN', = V + SN_2) +...]
Также и в этом случае каждая SN_2 может развертываться во фразу субъектно-предикатного типа, и так до бесконечности, причем объектная именная синтагма всегда сохраняет правдоподобие, если только подчиняется нормам грамматики.
Упрощая, можно сказать, что структура повествования строится в виде двух рядов минимальных фраз, которые соответственно принимают вид субъектной именной синтагмы и объектной именной синтагмы (как сегмента предиката) в канонической структуре повествования, спаянной посредством предиката: именная синтагма (субъект)
[S + [(SN. + V+SN,)] + [S' + (SN,' + V' + SN,')] +...
атрибут = субъект + предикат атрибут= субъект + предикат именная синтагма (объект)
{+ V + [(SN, + V + Sn,) + (SN/ + V + SN/) + ...] субъект — предикат субъект — предикат
глагольная синтагма (предикат) 246
Эта формула, применяясь к фантомному универсуму первой части книги, в конце концов наделяет его правдоподобием[17]: «непосвященный» читатель, вглядываясь в логическую матрицу информативного высказывания, распознает некий «объект», «истинность» которого можно допустить, поскольку он соответствует нормам грамматики. Иными словами, всякое высказывание, если оно выводимо из приведенной выше формулы, оказывается полностью правдоподобным в синтаксическом отношении.
Итак, главное синтаксическое правило правдоподобия заключается в построении субъектно-предикатной структуры канонической фразы. В рамках этого закона можно выделить несколько второстепенных синтаксических фигур правдоподобия, среди них повторение, удвоение, перечисление.
Отношение *повторения* связывает две половины книги: вторая половина представляет собой повтор первой с небольшим смещением, вызванным появлением субъектно-предикатной структуры. Иными словами, первая часть представляет собой соположение канонических фраз, редуцированных до простейших ядер (семем), которые и сочленяются друг с другом в

таком виде. Во второй части повторяются те же канонические фразы, но теперь они упорядочены в соответствии с субъектно-предикатной связью, и в установлении такого порядка и заключается суть правки, приводящей к возникновению риторического правдоподобия.
Во второй части книги отношением повторения связаны субъектная и объектная именная синтагма: биографические данные, приводимые Русселем при представлении читателям путешественников, повторяются и детализируются (исправляются) при описании их деятельности в Клубе Бесподобных. Новые исправления вносятся в момент появления субъектно-предикатной структуры, причем глагольной синтагме отведена определяющая роль в ее построении.
Итак, каждый раз вместе с повторением вводится новый аспект, все ближе подводящий читателя к совершенному правдоподобию: от соположения семем мы переходим (через субъектно-предикатную связь) к именным синтагмам и в конце концов (опять же через субъектно-предикатную связь) приходим к минимальной глобальной фразе, состоящей из именной и глагольной синтагмы. Синтагмы никогда не повторяются механически: наблюдается постоянное «приращение» правдоподобия до тех пор, пока все семемы не окажутся охваченными субъектно-предикатной связью. Тогда-то непосвященный читатель и получает возможность разглядеть в корректирующем повторении как *мотивацию* (силлогизм), так и *время* (линейность: исходная точка — цель), а тем самым распознать действие «естественного принципа».

Минимальные фразы (минимальные повествования), сочленяясь друг с другом в пределах объектной или субъектной именной синтагмы, дают ход риторическому *времени* — некой глубине, которая отсылает к истокам или ведет к цели и является необходимым предварительным условием любой претензии на правдоподобие. Мы начинаем понимать суть событий, происходящих в царстве Талу VII, лишь благодаря временной сетке, образующейся в результате последовательного повторения нарративных семем в процессе развертывания фразовой структуры. Только наличие фразовой структуры в повествовании и сообщает последнему мотивированность и производный характер, поскольку эта структура есть структура силлогизма и/или линейного умозаключения, делаемого в акте распознавания. Чтобы получить возможность прочитать подвергнутый сокрытию процесс продуцирования правдоподобия, необходимо произвести инверсию; мотивация и производность задаются посредством повторения субъектно-предикатной структуры. Таким образом, все повествование оказывается производным от этой структуры, которая всего лишь повторяется в повествовании на различных уровнях. Правдоподобие становится совершенным, когда каждую синтагму можно вывести из другой в рамках структуры предложения (в рамках мотивации и линейности).
Повтор как одна из основных функций правдоподобия столь свойствен русселевскому тексту, что и сам предстает в виде некоего образа — образа повторения, резонанса, повторного издания. Вспомним коня Ромула, у которого язык «вместо того чтобы быть квадратным, как у всех лошадей, имел остроконечную форму человеческого *органа речи.* Эта особенность была замечена Юрбеном случайно, и тогда он решил попытаться дать Ромулу образование; после двух лет трудов конь, уподобившись попугаю, научился четко воспроизводить любой звук» (АВ, 96). Или же возьмем семейство Алькотта — ряд грудных клеток, отражающих звук: «Стефан произносил зычным голосом всякого рода имена собственные, междометия и весьма употребительные слова, бесконечно варьируя регистр и интонацию. И каждый раз звук отскакивал от одной груди к другой, воспроизводясь с кристальной чистотой; сначала он был мощным и выразительным, потом начинал слабеть и в конце концов превращался в бормотание, похожее на глухой шум» (АВ, 121). А вот новая версия «Ромео и Джульетты», которая в конце концов теряет всякую связь с оригиналом, однако ее шекспировское происхождение сохраняет правдоподобие благодаря многочисленным повторам, производимым согласно уже рассмотренной нами формуле предложения. Благодаря сценическим ухищрениям, повтор предстает в образе переиздающего дыма: «Облако испарений уже поднималось над сценой, разлохматившись по краям. После того, как оно исчезло, из того же

источника повалил новый дым, доставивший все тех же персонажей, но в новом издании и иных позах; радость уступила место страху, танцовщицы и распутники, вперемешку, стоя на коленях,

склоняли головы перед явлением Бога-Отца, чей лик, недвижный, хмурый и грозный, возносился в воздухе над всеми группами людей... Дым образовывал здесь два наложенных друг на друга субъекта, и каждого из них можно было оценить отдельно» (AB, 157).

Трудно избавиться от искушения и не сравнить настойчивое присутствие повторений в книгах Русселя с настоящей одержимостью повторениями в европейской литературе позднего Средневековья и раннего Возрождения (хроники, первые прозаические романы, жития святых и т. д.). В результате углубленных исследований[18] было доказано устное, фонетическое, ярмарочное происхождение подобных высказываний: они идут непосредственно от ярмарки, рынка, переполненной звуками жизни торгового города, от выступающего в поход войска. Постоянно повторяющиеся обороты речи, выкрикиваемые торговцами и герольдами, составляют ядро дискурсной практики, возникающей в процессе информирования и ради него; эта практика структурируется в виде сообщения, как связь между говорящим и адресатом. Позже повторения проникли и в письменные тексты (Ла Саль, Рабле и т. д.). Это произошло в тот самый момент, когда структура европейского мышления начала освобождаться от господства символа (эпоха Средневековья), чтобы перейти во власть знака (Новое время); этот переход лишний раз свидетельствует о том, до какой степени структура правдоподобного дискурса связана со структурой устной коммуникации. Руссель находится на другом конце исторического пути, он живет в эпоху, когда знак распадается, а его формула предстает в обнаженном виде у того, кто «порождает» текст; его вновь очаровывают силлогистические повторы, выставляющие наружу остов (правдоподобного) высказывания (но на этот раз временная дистанция позволяет ему воспроизвести переход на всех уровнях структуры).

В область действия субъектно-предикатной связи, рассмотренной нами выше, также входит *перечисление,* близкое к повторению; как и последнее, оно представляет собой фонетическую фигуру[19]. Перечисление предстает в виде *рядов* именных синтагм, составляющих субъект повествования (таков список путешественников Ленсе), а также в виде бесконечного нанизывания объектных именных синтагм (деяния Бесподобных). Перечисление — весьма частая фигура в «Новых африканских впечатлениях». Достаточно составить из «абсурдных» фактов несколько рядов перечислений и при этом сделать так, чтобы абсурдность была присуща каждому элементу ряда, и тогда абсурдность приобретает правдоподо-

249

бие, ибо оказывается производной от заданной синтаксической матрицы. Например:

Свидетель:

— Заговорщик Цинна, сидя в своем кресле, становится Другом Августа, почуяв западню;

— Башмак, которого навестил маленький Иисус;

— Одалиска, которой был брошен носовой платок;

— Смельчак, который передает фальшивку;

- Даниил, вызывающий сочувствие у львов во рву;

(НАВ, 141)

Также и перечисление обманчивых знаков и ложных высказываний (НАВ, 181) вовсе не неправдоподобно; *нхряд* как синтаксическая совокупность единиц, производных одна от другой, образует правдоподобный дискурс, ибо в свою очередь он произведен от структуры канонической фразы.

Следует также подчеркнуть, что если перечисление — это корректирующее повторение исходной синтагмы, то коррекция осуществляется скорее на *лексическом,* чем на грамматическом уровне (в отличие от повторения). Таким образом, перечисление предстает как синонимический ряд, стало быть, оно объединяет в себе синтаксис (формирование рядов) и семантику (отношения синонимии).

Проблема транслингвистической продуктивности

Если к двум частям «Африканских впечатлений» добавить описание используемого метода, содержащееся в книге «О том, как я писал некоторые из своих книг» (комбинирование слов, исходя из их фонетического сходства, и заполнение возникшего семантического разрыва «историей»), то мы получим полное представление о процедуре приведения к правдоподобию.

Итак, для Русселя процесс текстового производства начинается с комбинирования означающих, он не предполагает существования какого-либо «понятия» или «идеи», предшествующих акту письма, имеется лишь «элементарная программа» работы механизма, наделенного двумя функциями: функцией аппликации (сходство означающих) и функцией отрицания (различие в означаемых). Совместное выполнение этих двух операций незамедли-

тельно дает семантически правдоподобный текст (AB, часть 1), а затем, как мы показали выше, он наделяется и синтаксическим
250
правдоподобием (AB, часть 2), превращаясь в упорядоченное повествование. На этом конце производственной цепи произвольность как пусковой механизм письма, а также функции его «элементарной программы» отсутствуют, или же они вычеркиваются, забываются. Чтобы понять и в свою очередь привести к правдоподобию указанную вневременную операцию (темпоральность—1), которая осуществляется до возникновения правдоподобного высказывания и заключается в том, чтобы дать ход речи посредством совмещения означающих поверх логической противопоставленности их означаемых, необходимо повторить эту операцию в дискурсе нулевой степени - дискурсе дескриптивном и экспликатив-ном: «О том, как я писал...». Этот «метадискурс» есть некий остаток «науки», менталистская линеаризация практики, которая остается по эту сторону объяснения процедуры приведения к правдоподобию. Если же кто-то хочет уведомить о своей практике культуру, структурированную в соответствии с матрицей потребления готового продукта, и выбирает при этом «теоретический» способ действий, тогда теоретический дискурс принимает форму текста в нулевой степени, форму вне-текста; последний находится вне самой продуктивности (жизни) писателя, ибо представляет собой последнее (посмертное) высказывание, которое нужно перенести из мертвой точки (нулевой степени) в пространство, предшествующее правдоподобному описанию (перенести его во вневременность).
Однако для «непосвященного» читателя (для любого субъекта речевой цивилизации) «внетекст» есть первичный текст - исходная точка всякого приведения к правдоподобию. Читатель правдоподобного текста обязательно должен произвести инверсию:

Означающее (произвольное)	*Означаемое* (семантика правдоподобия)	*Дискурс* (риторическое повествование = синтаксис правдоподобия)	*Метадискурс* (теоретическое объяснение)
О том, как... (-1)	AB(1)	AB(2)	О том, как... (0)

Метадискурс (теоретическое объяснение)	*Дискурс* (риторическое повествование = синтаксис правдоподобия)	*Означаемое* (семантика правдоподобия)
О том, как... (0)	AB(2)	AB(1)

251
Инверсия вводится в процесс текстового производства лишь для того, чтобы и ему придать правдоподобие, чтобы его можно было понять как ментальный процесс, привести в соответствие с рациональным познанием, для которого главное — мотивация и финализм; короче говоря, чтобы превратить его во *впечатление,* в переживаемый эффект. Таким образом, задача обнажения механизма письменного производства остается нерешенной, и эту лакуну призваны заполнить «Новые африканские впечатления». Эта книга, как о том свидетельствуют само ее название и цель, с которой она была написана, является корректирующим повторением «Африканских впечатлений»; новые впечатления отличаются от старых тем, что в них обыгрывается другой смысл слова impression «запечатлевание» *(действие* тиснения, печатания). На страницах второй книги выведен не результат правдоподобия, а процесс его создания, сама текстовая продуктивность. «Новые африканские впечатления» должны прочитываться в соотнесении с первой книгой, тогда (как мы показали выше, приведя несколько цитат) ясно обозначатся различные уровни процесса приведения к правдоподобию. Если же их читать, не выходя за пределы их собственного пространства, тогда мы получим пред-ставление процесса выработки текста *внутри* правдоподобной дискурсной структуры, *невзирая на* нее и *вопреки* ей.
Уже в «Африканских впечатлениях» Руссель намекнул, что текстовая работа (отличная от впечатления правдоподобия, которое она может произвести) напоминает пространство *театра* и

пространственное расположение *иероглифа,* свидетельствуя об их глубинном сходстве. «Благодаря сходству персонажей эта вереница картин казалась соотнесенной с неким *драматическим* повествованием. Поверх каждого образа читались, наподобие заголовка, несколько слов, *выведенных кистью»* (АВ, 13; выделено нами). Все чудесные деяния Бесподобных (вряд ли стоит говорить о том, что это прозвище избавляет книгу Русселя от любого толкования, основанного на сравнении, сходстве, правдоподобии, отводя им место чего-то заданного изначально, некоего фона, лишающегося всякого содержания в «бесподобном» акте письма)[20] мыслятся как происходящие в некоем сценическом пространстве, как предназначенные для сцены. Назначение этой сцены менее всего заключается в том, чтобы привести к правдоподобию «диковинное» (в театральном представлении возможно все); она должна доказать, что пространство (сцена-зал) и практика (серьезная игра) вовсе не подчинены всецело правдоподобию (все становится правдоподобным для того, кто находится *вне* пространства игры, а стало быть, вне пространства книги, — для читателя, потребителя). Такое бесподобное театральное действо очевидным образом представляет

252

собой метафору текстовой практики, а игра объявляется единственным спасением от наивного восприятия, создающего видимость правдоподобия: «Официант, что означает этот колокольный звон? — Это молитва о спасении. — Тогда подайте мне *арлекина»* (АВ, 14)[21].

В репрезентирующем самого себя письме неизбежно присутствует образ *текста,* в котором рельефно представлены детали текстовой работы. Прежде всего это *чужеродный* текст, странный, иной, отличный от своего собственного языка и «естественного принципа», текст нечитабельный, ни с чем не сравнимый, не имеющий никакого отношения к правдоподобию. Он может быть написан иероглифами, нанесен на пергамен, он может быть «понюке-лейским», китайским или музыкальным (Гендель); он всегда отличен от нашего фонетического слова, «совершенно недоступен европейским ушам, развертывается путаными строфами...» (АВ, 115), скорее шифр, чем запись. Единственные по-настоящему французские, а стало быть, не странные, правдоподобные тексты — это письма, то есть послания, цель которых — непосредственное понимание или, скорее, торг (таковы письма пленников своим родственникам с просьбой о выкупе). Вне торговых отношений даже французское письмо имеет вид шифра (переписка между Вельбором и Флорой) или служит средством дешифровки нечитабельного письма («понюкел ейского»). Текст — это также *реорганизующий* жест, «лихорадочное движение», производство через разрушение. Машина Луизы — основной образ этой функции; во-первых, она изобретена на основе прочитанных Луизой книг и представляет собой, так сказать, пермутацию текстов; во-вторых, ее работа заключается в переделке уже сделанного, в переписывании карандашом того, что было выведено кистью. «Карандаш забегал сверху вниз по белой бумаге, следуя вертикальным разделительным линиям, заранее нанесенным кистью. На этот раз ни обращение к палитре, ни смена инструмента, ни растирание красок не задерживали работу, которая быстро подвигалась вперед. В глубине возникал тот же самый пейзаж, однако отныне он представлял второстепенный интерес, *изничтожаемый* фигурами первого плана. Живо схваченные *жесты,* четко изображенные *манеры,* забавные *силуэты* и лица, свидетельствовавшие о явном *сходстве,* имели требуемую выразительность, то мрачную, то веселую... Несмотря на контрастную обстановку, рисунок точно передавал лихорадку уличного движения» (АВ, 209; курсив наш. - *Ю. К.).*

В этих строках сама собой прочитывается метафора текстовой работы, которая пронзает сказанное (рисунок кистью), поглощает и уничтожает его в лихорадочной жестовости, с тем чтобы в свою очередь застыть в новом впечатлении, похожем, хотя и ином.

253

Подобная текстовая практика не имеет ничего общего с целесообразной и метафизической деятельностью; она ничего не производит, кроме своей собственной смерти, и любое истолкование, в котором она застывает в произведенном эффекте (в правдоподобии), внеположно пространству ее производства. Образ смерти оказывается диалектически связан с образом машины: текст *столь же умерщвляющ, сколь и производителен.* Моссем выписывает свидетельство о смерти Сидры, а Кармихаэль разрывает написанный туземцами текст (*«инфернальный* текст, напоминавший ему о стольких *скучных и томительных* часах работы», АВ, 454; курсив наш. — *Ю. К.),* чтобы положить конец приключениям Бесподобных, закончить повествование, а с ним и книгу Русселя.

Осмысление текстовой продуктивности как саморазрушения, аннигиляции, изглаживания вовсе не

предполагает представления о литературном тексте как «литературности», которая довлеет самой себе, пребывая в драгоценной изоляции. Подобный взгляд неизбежно связан с прочтением «литературного» произведения как правдоподобного, и выше мы показали идеологические основания и историческую ограниченность такого прочтения. Наоборот, противоположный взгляд позволяет нам сформулировать следующий закон:

Текстовая продуктивность — это внутренняя мера литературы (текста), но она не есть литература (текст), подобно тому как любой труд есть внутренняя мера стоимости, но не сама стоимость.

«Новые африканские впечатления» как раз и помогают преодолеть разрыв между внутренней мерой и продуктом, трудом и стоимостью, продуктивностью и текстом, письмом и литературой. Хотя эта книга, как и все другие произведения Русселя, представляет собой воспроизведение (ре-продукцию, дублирование) функционирования языка, в ней имитируется не правдоподобный дискурс (функции правдоподобия в НАВ описаны на уровне лексики, означаемого), а траектория пересечения речи письмом (проблема НАВ заключается в образовании *цепочки* того, что будет прочитано как текст, в немой архитектонике, живущей в промежутках между словами).

Будучи внеположны проблематике правдоподобия, НАВ не является *сообщением,* призванным произвести некий эффект; в них нет *рассказа* о приключениях, нет *описания* конкретных явлений, раскрытия какой-либо истины, предшествующей текстовой продуктивности. Это никуда не ведущая словесная структура, она исчерпывает себя в движении слов к образу, это попытка обойтись без основной предпосылки нашего мышления — предпосылки о наличии информации, необходимости рас-познавать некую сущность, предшествующую той практике, в процессе которой она и создается.

254

Семантическая структура НАВ представляет собой ряд несходств, сopоложений противоположностей, несинтетизирован-ных объединений; если прочитать ее как некий дискурсный эффект (правдоподобное сообщение), то, как мы убедились выше, обнаружится, что сочетание противопоставленных семем является основной семантической фигурой, используемой в процессе приведения к правдоподобию. Более того, если проследить сам процесс развертывания текста в НАВ, то окажется, что он весь соткан из рядов несходств, которые свидетельствуют о факте первостепенной важности: текстовая продуктивность разрушает тождество, подобие, проекцию отождествления; она есть нетождество, противоречие в действии.

Синтаксическая структура НАВ — это вызов синтаксическим правилам правдоподобия, то есть вызов субъектно-предикатной связи во фразе и определяемым ею структурным отношениям, вызов мотивации и линейности. Действительно, в каждой из глав НАВ содержится по крайней мере одна каноническая фраза, но она тонет в многократных повторениях других фраз, синтагм или сегментов, которые образуют разветвленную лестницу со многими площадками, разделенными (и соединенными) скобками. Цепь анафор разрывает структуру (структуру фразы, повествования, любую возможную структуру), заменяя ее неструктурированными связями между означающими[22]. Эти анафоры подобны ярким вспышкам; заключаясь в скобки (их число достигает девяти), они раскалывают поверхность структуры, в которой каждый сегмент произволен от целого или от другого сегмента, обрывают линию, идущую от субъекта к предикату, и создают некое бесконечное пространство, объем, задают бесконечное движение, подобно тому, как это делает у Русселя станок, ткущий зори, или машина Луизы. После того, как заключенные в скобки лучи высветили *анафорическое,* трансструктурное функционирование механизма текстовой продуктивности, они постепенно возвращаются обратно к субъектно-предикатной структуре, позволяя нам прочитывать структурированный (правдоподобный) текст, вернее, они указывают на то, что правдоподобие существует на ином уровне, *отличном* от уровня работы текста.

Попытаемся более понятно объяснить суть двойного регистра (продуктивность/правдоподобие), в котором работает автор НАВ.

Структура «литературного» продукта и структура коммуникативного дискурса (речь = естественный принцип) в рациональном познании (в логических формулах рассудка) связаны между собой таким образом, что каждой единице одной структуры соответствует одна (и только одна) единица в другой, поэтому наши истолкования двух структур можно назвать *изоморфными.* Известно, что если все

255

модели некой системы аксиом изоморфны друг другу, то такая логическая система называется *мономорфной.* Эффект *правдоподобия* — это эффект изоморфизма между двумя дискурсными

структурами (структурой литературного произведения и структурой коммуникативного высказывания) в рамках системы *мономорфных* логических аксиом[23], лежащей в основе нашей системы мышления. Мономорфизм нашего мышления не дает возможности определить характер внелогической структуры (неправдоподобного «литературного» продукта) с помощью формул, взятых из той же системы символов. Поскольку каждая их этих формул и даже ее отрицание уже есть *следствие* логической (вербальной) системы, с помощью которой упорядочивается рассуждение, следовательно, каждая формула истинна для каждого истолкования, предполагаемого этой логической системой.

Напротив, текстовая продуктивность в НАВ не может стать предметом дескриптивной теории литературы. Система логических аксиом, необходимая для ее понимания, относится к разряду *полиморфных.* Полиморфизм не позволяет одновременно мыслить структуру и ее отрицание, соблюдение «естественного принципа» и его противоположности, закон грамматики и анафорическое «уклонение». Очевидно, что такого рода полиморфизм напоминает мономорфизм и не может без него обойтись. Так, в нашем случае любая фигура в НАВ, ускользающая от грамматической (логической) матрицы, может быть *выражена* средствами мономорфизма, но не может быть *выведена* из него, потому что: 1) операция деривации наткнется на неструктурированные пустоты — анафорические *скачки;* 2) она будет бесконечно длительной, а значит, не будет доказательством.

Напомним также, что, нарушая структуру канонической фразы (синтаксис правдоподобия) и структуру дискурсного приведения к правдоподобию (семантику правдоподобия), *текстовая продуктивность,* которая в НАВ вводится в само повествование, оперирует в языковом пространстве, не сводимом к грамматическим (логическим) нормам; в другой работе[24] мы назвали это пространство *потенциальной бесконечностью.* В поэтическом языке, понимаемом как потенциальная бесконечность, понятие правдоподобия заключается в скобки; это понятие действительно в *конечной* сфере дискурса, подчиняющегося схемам конечной дискурсной структуры, следовательно, оно обязательно возникает опять, когда конечный мономорфный дискурс (философия, научное объяснение) вновь обретает бесконечность текстовой продуктивности. Но оно не действительно в самой этой бесконечности, где невозможна никакая «верификация» (где невозможно установить никакое соответствие семантической истине или проследить синтаксическую производность).

Теперь мы можем сформулировать проблему, названную нами «проблемой транслингвистической продуктивности»:

256

При взгляде на текст как на производство (P) невозможно обнаружить такой систематический и конструктивный процесс, который позволил бы определить, является ли формула (последовательность), взятая из P_t*, правдоподобной или нет, иными словами, обладает ли она или нет: 1) синтаксическим свойством производности в* P_t*; 2) семантическим свойством тождественности истины; 3) идеологическим свойством переживаемого эффекта.*

Размышляя над понятием текстовой продуктивности, мы сталкиваемся с необходимостью обратиться к тому, что в математике носит наименование *неразрешимой по существу теории*[2]*. Хотя сам термин двусмыслен (в иных контекстах он означает, что истинность или ложность гипотезы никогда не может быть доказана), понятие «неразрешимости» имеет первостепенную важность для наших целей. Как известно, в логике это понятие в конечном счете приводит к выводу, что «все трюизмы общей логики доступны нашему пониманию, но нет такой процедуры, посредством которой и совершая конечное число шагов, можно было бы решить в каждом случае, является ли данная формула трюизмом или нет»[26]. В применении к текстовой продуктивности понятие «неразрешимости» означает, что процедуре письма (работе текста, процессу мышления) чужды понятия доказательства и верификации. Однако что такое правдоподобие, если не имплицитно заключенная в каждой мономорфной системе возможность доказательства и верификации? «Истинность» текстовой продуктивности не доказуема и не верифицируема, а это значит, что текстовая продуктивность находится вне сферы правдоподобия. «Истинность», или релевантность, практики письма есть явление иного порядка, она неразрешима (недоказуема, неверифицируема) и заключается в *завершенности* продуцирующего жеста, в завершенности траектории письма, которое себя созидает и себя же уничтожает в процессе *соотнесения* противопоставленных или контрадикторных элементов. Текстовая продуктивность с присущей ей неразрешимостью не может быть подвергнута процедуре верификации (приведения к правдоподобию), столь характерной для любой дескриптивной теории литературного продукта,

потому что «не менее велико его [рассудка] непонимание соотношения их [терминов идеи] даже тогда, когда оно уже явно положено; так, например, он упускает из виду даже природу связки в суждении, указывающей, что единичное, субъект, есть столь же и не единичное, а всеобщее»[27]. Текстовая продуктивность опирается на некую логику диалектического типа, в ней релевантность любого вида практики (по отношению к которой практика письма есть всего лишь одна из ее моделей) мыслится как по сути дела такой *процесс,* который тождествен самому себе (а значит, и понятию процесса и практики) лишь в качестве *абсолютного* (диалектического) *отрицания.*
257
Вот суть проблемы, решаемой в НАВ. Нельзя, однако, не заметить, что, если решение и существует, оно оказывается двусмысленным. Текст Русселя всегда двойствен, расщеплен надвое: он переживает собственную проблему текстовой продуктивности, но в то же время стремится быть правдоподобным; он продуцирует, но и приводит к правдоподобию; он анафоричен, от всего отличен, неинформативен, но также и риторичен; он механизм, но и готовое произведение тоже. Обнажив тестовую продуктивность с помощью только что перечисленных трех типов приемов, Руссель оказывается перед необходимостью замкнуть ее кольцом, прибегнув к риторике, причем степень риторичности оказывается тем более высокой, что смещение структуры правдоподобного слова зашло слишком далеко. В результате стихи вытесняют прозу, а рифма как крайнее проявление символической организации довершает отделку всего здания. И тогда становится ясно, что Руссель остается по эту сторону разрыва между текстовой продуктивностью и чтением текста как правдоподобного; у него скорее правдоподобие включает в себя текстовую продуктивность, а не наоборот. Текст Русселя — это приведение к правдоподобию, подражающее собственному производству; хотя в нем и осознается разрыв между процессом производства и произведением, он не переживается как знание этого процесса, скорее он выступает как вымысел, выдающий себя за знание. Акт, совершаемый Русселем, — это менталистский акт, он укоренен в знаковом мышлении (в мышлении правдоподобия) и необходимым образом приводится к правдоподобию с помощью риторики (поэзия, рифмы). Лотреамон задолго до Русселя пошел гораздо дальше. «Песни Мальдорора» и «Стихотворения» — это производственный жест, который на вечные времена, включая последующую историю текстов, поставил сформулированную нами выше проблему транслингвистической продуктивности. Верно и то, что эти тексты можно прочитать как правдоподобные постольку, поскольку они не внеположны языку, дискурсу, высказыванию, а стало быть, и смыслу, но они строятся через них, при этом все оказывается подчинено одному-единствен-ному правилу — правилу приведения к правдоподобию, подчинено грамматической, логической, синтаксической структуре (правилам дискурсного смысла) и не тонет в двусмысленности знака и в конвенциональной риторике.
Однако если взглянуть на текст Русселя в том виде, как он есть, то в нем можно усмотреть очевидное проявление нового этапа, в который, по-видимому, вступила наша культура в конце XIX в. (вместе с Малларме, Лотреамоном, а также, если встать на иной, не менее важный и в конечном счете определяющий уровень рассмотрения, вместе с Марксом). Речь идет о переходе от *двойственности* (от знака) к *продуктивности* (к трансзнаку).
258
Средние века — эпоха символа — были семиотической эпохой в полном смысле слова: любой элемент имел значение в соотнесении с другим элементом при полном господстве всеобъединяющего «трансцендентного означаемого» (Бог); все было правдоподобно, ибо в семиотическом отношении все оказывалось производным в рамках одной-единственной монолитной системы. Вместе с Возрождением наступила эпоха двойственного знака (референт — реп-резентамен, означающее — означаемое); теперь всякий элемент может стать правдоподобным (наделенным смыслом) только при условии, что он сополагается с тем, что он удваивает, имитирует, репрезентирует, иными словами, при условии, что он *отождествляет* речь (технику) с реальностью (синтаксической или семантической истиной). В третью эпоху, которая, как кажется, начинается с появлением литературного авангарда и неописательной *(аналитической)* или аксиоматической науки, знак и речь отвергаются и на их место ставится предшествующий им процесс. На месте говорящего субъекта или субъекта, описывающего-пишущего произведение (попугай Русселя), вырисовывается иная фигура, пока еще с неясными и причудливыми очертаниями, с трудом различимая, вызывающая смех у потребителя правдоподобного; это антисубъект, задающий внутреннюю меру того, что овеществляется в виде текста. Намеком на эту странную фигуру, по-видимому, является один из русселевских персонажей — повар Мопсюс (см. пьесу Русселя «Locus Solus»); отказавшись от речи, он *пишет* собственной *кровью* «странные

геометрические рисунки, всегда разные»; его письмо — «воспроизведение во второй степени», он сочетает «звук и форму» и в конце концов начинает говорить александрийским стихом.
Все пространство современного мира причастно подобного рода текстовой деятельности, которая в последние годы лишь усилилась: мир труда требует признания своей значимости в противоположность миру стоимости, очерчивается сфера некой новой науки, которая целиком посвятила себя продуктивным и деструктивным исследованиям, никогда не правдоподобным, но всегда «анафоричным». Если тип культуры действительно можно определить на основе ее отношения к знаку (речи)[28], то, очевидным образом, грядущая культура, культура антитеологическая, ведет к уничтожению основных свойств знака (двойственности и силлогистической структуры, метафорического построения смысла и/ или риторики) и на их место ставит диалектическую пермутацию языковых сегментов (представляющих собой скорее переменные, чем знаки, то есть означающие/означаемые); эти сегменты не производны, не отождествимы, бесконечны, ибо не выводимы из уже наличного, предшествующего текстовой продуктивности. Такого рода пермутация не есть семиотизация в средневековом

смысле слова, ибо не смысл составляет ее проблему, а то, что ему предшествует и его преодолевает. Как и в других случаях, продуктивность, о которой здесь идет речь, опережает науку о себе; науку о текстовой продуктивности следует создавать с опорой на семиотику, но не столько на ее основе (если мы хотим избежать декоративной миниатюрности Средневековья), сколько сквозь ее, используя ее как механизм, а не жесткую систему. В любом случае в мире транслингвистической продуктивности нет места правдоподобию; оно остается за пределами этого мира, составляя про-виницальную монополию общества информации и потребления.

Примечания

[1] Это слово следует понимать в самом широком смысле: «литературой» можно считать политику, журналистику и всякий иной дискурс в нашей фонетической цивилизации.

[2] По поводу определения понятия «культура» см.: *Kloskowska* A. Kultura masowa: krytyka i obrona. Warszawa, 1964; раздел Rozumienie kultury; *KroeberA., Kluckhon C.* Culture: a critical review of concepts and definitions. Cambridge (Mass.): Harvard Univ. Press, 1952 (Papers of the Peabody Museum of American Archeology and Ethnology, XLVII, 1).

[3] Мы развили это положение в работе «Смысл и мода» (см. с. 84-113 наст, издания).

[4] См.: *Derrida J.* La voix et le phenomene. P. 115.

[5] Аристотель, главный изобретатель правдоподобия, в то же время охарактеризовал отношение между познанием и репрезентацией (мимесисом, искусством) как сокрытие реальности: «Если он что-нибудь познает (9ешрт\), то необходимо, чтобы он это познал также в качестве представления: ибо представления, это - то же, что ощущения, только без материи». В этой формулировке, раскритикованной Лениным, находятся истоки идеализма *(Ленин В. И.* Соч. 4-е изд., М.: Гос-политиздат, 1958. Т. 38. С. 285).

[6] Ленин отвергает эту идею: «Это верно, что начинают люди с *этого,* но *истина* лежит не в начале, а в конце, вернее, в продолжении. Истина не есть *начальное* впечатление...» (Там же. С. 162). Ср. также: «[правдоподобие] = объективизм + мистика и измена развитию» (Там же. С. 166).

[7] Соотношения между смыслом, риторикой, мотивацией и детерминацией рассматриваются в работе Р. Барта «Система моды».

[8] По вопросу о том, как можно читать Русселя, мы отсылаем к фундаментальному исследованию М. Фуко «Реймон Руссель» *(Foucault M.* Raymond Roussel. P: Ed. Gallimard, P., 1963).

[9] Impression — 1. *Действие,* посредством которого одна вещь, прилагаемая к другой, оставляет на ней отпечаток. 2. То, что *остается* от воздействия, которое некая вещь оказала на тело; более или менее выраженный *эффект,* который внешние предметы производят на органы чувств.

[10] «Африканские впечатления»; далее сокращенно АВ и номер страницы.

[11] «Новые африканские впечатления», далее сокращенно НАВ и номер страницы.

[12] Ср. *Барт Р.* Указ. соч. С. 236 и след.

[13] Там же.

[14] *Freud S.* Le mot d'esprit et ses rapports avec 1'inconscient. P. 140. (Рус. пер.: *Фрейд 3.*

Остроумие и его отношение к бессознательному // *Фрейд 3.* «Я» и «Оно». Труды разных лет. Тбилиси: Мерани, 1991. - *Прим. пер.).* is Comment j'ai ecrit certains de mes livres. P. 41.

i' Об именных и глагольных синтагмах см. в кн.: *Dubois J.* Grammaire structurale du franfais. I—II. P.: Larousse, 1965. (Coll. Langue et Langage).

[17] Сходные структуры обнаруживаются и в первой части книги, где сополагаемые последовательности, сохраняя свою автономность, организуются в виде повествований (в соответствии с субъектно-предикатной схемой). Однако данная формула более применима ко второй части книги, ибо именно эта часть строится как некая совокупность, целиком основанная на субъектно-предикатной связи. Первая часть не является правдоподобным «повествованием»: ее синтагмы (канонические фразы) не интегрированы в общую структуру типа субъект-предикат.

[18] *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советский писатель, 1963; Творчество Франсуа Рабле. М:

Художественная литература, 1961.
[19] Ср. высокую встречаемость этой фигуры в средневековых текстах; см. «Закрытый текст» (с. 154 наст, издания).
[20] Также и выбор Африки в качестве сцены «бесподобного» театра лишний раз подчеркивает *странность* процесса письма, который предшествует «первому впечатлению» и очерчивает некое неумолимо *иное* пространство - пространство текстового *процесса.*
[21] Известно, что Руссель наделял театр «дидактической» функцией. Стоит проанализировать две его пьесы «Звезда на лбу» и «Пыль солнц», а также адаптацию для сцены его «Locus Solus»; тогда станет ясно, какие огромные усилия прилагал Руссель, чтобы избежать дискурсной (символической) топологии и правдоподобной репрезентации.
[22] Таким образом, текст предстает в двойном аспекте: с одной стороны, в нем содержится исходная каноническая *структура,* которая *описывает* некое явление; с другой стороны, в нем производятся анафоры, которые *указывают* на некие *внеструктурные* сущности. Как представляется, этот двойной аспект текстового функционирования имеет основополагающее значение для любого вида письменной практики. Напомним, что китайские иероглифы делятся на *вэнь* (исходные фигуры, тяготеющие к *описанию)* и *цзен* (сложные иероглифы, тяготеющие к указанию).
[23] Это понятие было уже известно Дедекинду в 1887 г. Веблен (1904) использовал термин «категориальный», имея в виду противопоставление между категориальной и дизъюнктивной пропозицией. Наше понимание термина носит общелогический характер.
[24] «К семиологии параграмм», с. 195 и след. наст, издания.
!5 Система неразрешима, если по поводу каждой формулы этой системы невозможно решить, является ли она истинной или ложной. О проблеме неразрешимости см.: *Robinson R. M.* An Essential Undecidable Axiom System // Proceeding of the International Congress of Mathematics. Cambridge, Mass., 1950; *Tarski A.* Undecidable Theories. In collab. with A. Mostowski and R. M. Robinson. Amsterdam: North-Holland Publ. Co., 1953.
[26] *Kneale W., Kneale M.* The Development of Logic. Oxford: Clarendon Press, 1962. P. 737.
[27] *Гегель Г. В. Ф.* Сочинения. Т. 6. М.; Л.: Госиздат, 1939. С. 324.
Lotman J. Problemes de la typologie des cultures // Information sur les sciences sociales. Avril-Juin, 1967. P. 29.
1967

Поэзия и негативность

Не должно ли допустить, что человека пытающегося высказаться о несуществующем, и говорящим назвать нельзя?
Платон. Софист.
Осуществление функции суждения стало возможным лишь благодаря созданию символа отрицания.
Фрейд. Отрицание.
...сознательному в нас недостает того,
что сияет в вышине.
... Что до меня, то именно этого я требую от письма
и берусь обосновать свое требование.
Малларме. Музыка и Литература.

Сегодня, после того, как семиотика сумела уподобить все без исключения знаковые системы речевой модели (совершив тем самым важнейшую акцию, подрывающую герменевтические спекуляции), она должна поставить вопрос о специфике *многообразных семиотических практик.*

Нижеследующие страницы мы посвятим особому *типу* означивающих практик — поэтическому языку, подводя под это понятие (вслед за Романом Якобсоном) не только «поэзию», но и «прозу»[1]. Мы, стало быть, будем рассматривать поэтический язык как особый тип семиотического функционирования, существующий наряду со множеством других означивающих практик, а не как (конечный) объект в себе, которым обмениваются в процессе коммуникации.

Не претендуя на исчерпывающую характеристику черт, свойственных этой особой семиотической практике, мы рассмотрим ее лишь в одном аспекте — в аспекте *негативности, отрицательности.* В качестве отправной точки мы возьмем философское определение отрицательности, данное Гегелем, и по ходу наших рассуждений попытаемся уточнить специфику собственно поэтического отрицания: «...отрицательное — это целое... противоположение, *абсолютное,* не соотносящееся с иным *различие;* это различие как противоположение *исключает из себя тождество',* но тем самым оно исключает само себя, ибо как соотношение с собой оно определяет себя как само тождество, которое оно исключает»[2].

Наша попытка будет иметь два аспекта. В первую очередь мы проанализируем статус *поэтического означаемого,* сопоставив его с

означаемым в непоэтической речи (в качестве типического примера непоэтического дискурса

мы возьмем дискурс повседневного устного общения). На этом уровне (определяемом нами как *интертекстовой,* поскольку дело идет о сопоставлении текстов различного типа) мы попытаемся показать, каким образом в поэтическом означаемом осуществляются отношения истина-ложь, позитивность-негативность, реальность-вымысел.

Далее мы обратимся к *логическому отношению* норма-аномалия внутри семантической системы поэтического текста как такового, а затем попытаемся определить тип отрицания, характерный для поэтического языка, и покажем, каким образом, исходя из этих структурных особенностей, возникает новое пространство, в котором можно помыслить означивающую деятельность, — пространство *параграмматического* письма, где происходит исчезновение *субъекта.* Мы попытаемся определить это пространство, сопоставив его с пространством гегелевского или даже фрейдовского субъекта (субъекта речи — субъекта знака).

Таким образом, в процессе нашей работы мы будем иметь дело с семантическими единицами (означаемыми), обращаясь с ними как с означающими. Наш анализ, следовательно, будет проходить на семиотическом уровне.

Подчеркнем также, что цель нашей работы — лишь *указать* на некоторые проблемы, детальное углубление в которые уместно предпринять в другом месте.

I. Статус поэтического означаемого[3]

Почему мы пытаемся уяснить особенности определенной семиотической практики, обращаясь к той роли, которая отведена в ней негативности?

Логическая операция *отрицания,* которая, по всей видимости, составляет основу любой символической деятельности (в той мере, в какой, по замечанию Гегеля (см. выше), последняя сама является *основой различия* и *дифференциации),* представляет собой именно ту чувствительную точку, где как раз и возникают процессы символизации[4]. Мы обнаруживаем эту операцию всякий раз, когда пытаемся осмыслить *язык,* и уж тем более, когда возникает необходимость построить типологию *языков* (мы предпочитаем употреблять выражение «семиотическая практика», позволяющее избежать смешения с одним, определенным типом языка — устным).

Специфика того или иного вида означивающей практики обусловлена структурным типом *отрицания,* а значит, и типом

263

дифференциации конститутивных единиц (данной семиотической практики), а также характером *отношений,* сополагающих эти различия.

Вот почему мы обнаруживаем проблематику отрицания уже при самом зарождении западной логики — у греков, которые начиная с Парменида, а затем в лице Платона и особенно стоиков, разработали подробную теорию «отрицательности»[5]. Однако сколь бы рационализированной ни была эта теория, сразу же повлекшая за собой размышления относительно *лжи* и *небытия,* в самом акте отрицания греки всегда усматривали нечто *таинственное*[6]. Вследствие этого две стороны символической деятельности, утверждение[7] и отрицание[8], разделили между собою два *божества* — Аполлон и Дионис[9]
.

У Платона (в «Софисте») размышление над обеими операциями, утверждением и отрицанием, приобретает оттенок двусмысленности, а именно: коль скоро особенность речи (Логоса) заключается в операции *отождествления,* в том, чтобы быть *самонали-чием,* она способна включать в себя *отрицаемый,* то есть нетождественный, отсутствующий, несуществующий элемент лишь в качестве возможности (как несуществование), исходя из которой мы в состоянии *сказать,* что *иным* отрицаемого элемента является не что иное, как *тождественное.* Другими словами, логика *обычной речи* предполагает, что речь эта может быть *истинной* или *ложной* (союз «или» имеет здесь исключающий смысл), *себетож-дественной* или *иной,* существующей или несуществующей, но ни в коем случае не той и другой одновременно. Именно то, что от-рицается и отвергается говорящим субъектом, как раз и является «источником» его речи (ибо отрицаемое есть основа дифференциации, а стало быть, и акта означивания), хотя и может участвовать в речи лишь на правах чего-то исключенного из нее, существенно

иного по отношению к ней, а значит, отмеченного признаком несуществования — признаком *исключенности, лживости, смерти, вымышленности, безумия.*

Таким образом, логика суждения, которая — от Платона до Хайдеггера — является не чем иным, как логикой Логоса/речи, вытесняет *отрицаемый элемент* путем его присвоения («возвышения») с помощью *логической* (Логос) операции отрицания, понятой как «снятие» *(Aufhebung).* Именно в таком виде отрицание будет признано логикой речи в ее наиболее позднем и утонченном варианте (в диалектике Гегеля) в той мере, в какой отрицание представляет собой *действие,* служащее утверждению тождественности[10].

Что же касается отрицания как *внутренней* функции самого суждения, то оно прибегает к совершенно аналогичной операции

264

исключения *иного* элемента: то, что *полагается,* несовместимо с тем, что *отрицается.* Однако при отсутствии «снятия» *(Aufhebung)* операция отрицания, осуществляемая внутри суждения, принимает вид строгого закона, который требует безоговорочного исключения всякой инаковости; это — закон исключенного третьего.

Таким образом, независимо от того, является ли отрицание конститутивным актом символизации или же операцией, имманентной самому суждению, его суть состоит в том, что в универсуме речи (знака) оно изгоняет отрицаемое *(иное)* за пределы дискурса; в пределах Логоса отрицаемое представляет собой, если можно так выразиться, экс-логический элемент. В то же время, начиная с Платона, всякое размышление о речи требовало установления различия между отрицанием как операцией, имманентной суждению, с одной стороны, и отрицанием как основополагающим актом означивания (основополагающим семиотическим актом) — с другой, причем первая из этих операций является частным случаем второй, включается в нее и ею объемлется. Именно это различие уловил Платон, наметив оппозицию между *говорением* и *высказыванием* в следующей фразе «Софиста»: «Не должно ли допустить, что человека, пытающегося *высказаться* о несуществующем, и *говорящим* назвать нельзя?»[11].

Мы *говорим* в тех случаях, когда высказываем *суждение,* то есть пользуемся логикой обычной речи (Логоса); в этом случае отрицание как *внутренняя* установка суждения предстает в виде закона исключенного третьего. *Высказываемся* же мы тогда, когда, совершая *действие негации* (дифференциации), объемлем в акте означивания все, что не имеет существования в рамках логики (речи), то есть все то, что как раз и образует собою отрицаемый элемент (исходную точку означивания). Ввести в язык («высказать») элементы, не имеющие существования в обычной речи именно потому, что она отмечает их знаком *нет,* — такова величайшая трудность в глазах Логоса (логики). Придать языковой статус элементам, не существующим с точки зрения речи, сделав это путем их высказывания, то есть наделив своего рода вторичным существованием, иным, нежели существование логическое, которым они обладают в обычной речи, — вот чего не в состоянии сделать платоновское рассуждение. И Теэтет отвечает Чужеземцу: «В таком случае наше рассуждение о существовании Небытия становится *крайне затруднительным».* Представляется, что платоновский диалог позволяет смутно уловить наличие двух типов означивающих практик: первая — это практика *речи;* вторая — практика *высказывания.* Первый тип — логический; что же касается второго, то Платон не знает, куда его отнести, разве что назвать «крайне затруднительным».

265

Эта *вне-логическая экстра-речь* объективируется в высказываниях, именуемых художественными. Именно в «подобии», в «отображении», в «образе» станет искать Платон воплощение того типа отрицания, который не подчиняется логике речи, ибо это «отрицание» утверждает отрицаемое, но утверждает уже не в акте суждения (каковым является речевой акт), а в акте, выявляющем процесс означивающего производства, — в том акте, который *одновременно* объединяет и позитивность, и негативность, и то, что существует с точки зрения обычной речи, и то, что с ее точки зрения не существует.

«...то, что мы называем образом, подобием, не будучи действительно несуществующим, все же не

существует». Теэтет: «Кажется, Бытие с Небытием образуют сплетение, совершенно сбивающее с толку».
Не по причине ли этого «сбивающего с толку» сплетения позитивного и негативного, реального и нереального (сплетенения, которое речевая логика не способна помыслить иначе, как *аномалию),* — не по этой ли причине поэтический язык (эта анти-речь) предстает как нечто внезаконное в системе, управляемой платоновскими постулатами.
Присмотримся же поближе к поэтическому означаемому, представляющему собой пространство, в котором «Бытие с Небытием образуют сплетение, совершенно сбивающее с толку».
1. Неиндивидуальная конкретность поэтического языка
С помощью непоэтического языка обозначается либо нечто особенное (конкретное и индивидуальное), либо нечто общее. Иными словами, означаемое непоэтического языка представляет собой, в зависимости от контекста, либо особенную (конкретную и индивидуальную), либо общую категорию. Так, в непоэтическом высказывании о комнате речь может идти либо о некоей определенной комнате (то есть о вполне определенном объекте, имеющем совершенно определенное пространственное расположение), либо об общем понятии о комнате как о жилище. Между тем, когда Бодлер пишет:
Среди шелков, парчи, флаконов, безделушек,
Картин, и статуй, и гравюр, Дразнящих чувственность диванов и подушек
И на полу простертых шкур. В нагретой комнате, где воздух — как в теплице,
Где он опасен, прян и глух,
266
И где отжившие, в хрустальной их гробнице, Букеты испускают дух...
(Мученица. *Пер. В. Левика),*
дело идет ни о конкретном, ни об общем, причем сам контекст не столько облегчает, сколько затрудняет их разграничение. В данном случае поэтическое означаемое *двойственно:* пользуясь самыми что ни на есть конкретными означаемыми и конкретизируя их до предела (за счет употребления все более точных и неожиданных эпитетов), оно в то же время возносит их, если можно так выразиться, на уровень общности, превосходящий уровень понятийного дискурса[12]. В приведенном отрывке возникает целый «универсум» значений, где означаемые более конкретны, нежели в речи, и вместе с тем обладают большей степенью обобщенности, чем она допускает, где они и более ощутимы, и вместе с тем более абстрактны. Нам кажется, что на основании приведенного отрывка мы в состоянии *представить* себе некий конкретный объект, между тем как, прочитав все стихотворение целиком, убеждаемся в том, что здесь присутствует столь высокий уровень обобщенности, что в нем растворяется любая индивидуализация. Вот почему можно сказать, что статус поэтического означаемого *амбивалентен:* оно разом (то есть *од-новременно,* а не последовательно) оказывается и конкретным, и общим. Путем несинтезирующей аппликации оно соединяет конкретное и общее и тем самым отвергает всякую индивидуализацию: это означаемое представляет собой неиндивидуальную конкретность, сопрягающуюся с общим. Все происходит так, словно *единичность* поэтического означаемого заострена настолько, что, минуя стадию индивидуализации, но зато проходя через стадию удвоения (то есть становясь одновременно и конкретным, и общим), это означаемое непосредственно воссоединяется с *целым.*
Итак, мы можем констатировать, что на рассматриваемом уровне поэтическое означаемое не ставит оба оппози-тивных члена (класса) в отношение взаимоисключенности (не выдвигает оппозицию конкретное vs общее, A vs B), но, напротив, объемлет их в амбивалентном единстве, соединяет несинтетическим способом (A Q B — такова логическая формула этой ам-бивалентности). Обычная речь не допускает подобных — конкретных, но неиндивидуализированных — означаемых, и Платон не случайно подчеркивает, что, с точки зрения Логоса, конкретное и неиндивидуальное несовместимы: «Следовательно, говорящий не о чем-либо индивидуальном, как видно, по необходимости и вовсе ничего не *говорит»*[13].
267
2. Референт и нереферент поэтического языка
То же несинтетическое объединение (A Q B) двух взаимоисключающих элементов наблюдается и при рассмотрении отношения поэтического означаемого к референту. Поэтическое означаемое отсылает и в то же время не отсылает к своему референту, оно и существует, и в то же время не существует, одновременно является и бытием, и небытием. Поначалу создается впечатление, что поэтический язык призван обозначать то, что *есть,*

иными словами, то, что речь (логика) как раз и обозначает как существующее (таковы «флаконы», «шелка», «диваны», «статуи», «картины» и т.п. у Бодлера), однако все эти означаемые, «претендующие» на то, чтобы отсылать к совершенно определенным референтам, неожиданно начинают включать в себя такие элементы, которые с точки зрения обычной речи (логики) являются несуществующими: таковы, например, качественные одушевленные прилагательные, относимые к неодушевленным предметам («чувственные диваны», «испускающие дух» букеты или же разнородные семные ряды, ассоциирующиеся лишь по *одной* какой-нибудь семе (так, когда вместо слова «вазы» употребляется выражение «хрустальные гробницы», именно сема «конец» позволяет ассоциировать «вазы», где ожидают своего конца цветы, с «гробницами», куда кладут скончавшихся людей). В непоэтической речи букеты не «испускают дух», а диваны не бывают чувственными. Однако они становятся таковыми в поэзии, которая тем самым утверждает существование несуществования, воплощая тем самым амбивалентность поэтического означаемого. В поле, очерченное этой двойной семантической структурой, вписываются и метафора, и метонимия, равно как и все прочие тропы. В самом деле, даже если поэтическое означаемое выступает в форме утверждения, мы не представляем его себе как просто *утвердительное* (именно это явление называется в нашей культуре поэтическим языком). Это — утверждение второй степени («существуют чувственные диваны»); оно возникает одновременно с отрицанием, диктуемым нам логикой обычной речи («чувственных диванов не существует»). В отличие от «снятия» *(Aufhebung),* характерного для негативного *действия, с* помощью которого создаются значения и возникают суждения, отрицание, происходящее внутри поэтического означаемого, объединяет — в рамках *одной и той же* означивающей операции — не только логическую норму и ее отрицание («неверно, что не бывает чувственных диванов»), но и утверждение этого отрицания, причем все эти фазисы не расчленяются на триаду.
268
Негативность поэтического означаемого различается также и от отрицания как операции, происходящей *внутри* суждения. Поэзия не говорит: «Неверно, что не бывает чувственных диванов»; это было бы отрицанием отрицания, которое вполне возможно в логике обычной речи (суждения), то есть вторичным отрицанием, следующим за первым и отделенным от него как во времени, так и в пространстве. Поэзия же заявляет о симультанности (временной и пространственной) возможного и невозможного, реального и вымышленного.
Итак, в нашем обществе именно логика обычной речи обусловливает чтение поэтических текстов: мы знаем, что то, что высказывается с помощью поэтического языка, *не существует* (с точки зрения логики обычной речи), и тем не менее мы приемлем бытие этого небытия. Иными словами, мы представляем себе это бытие (это утверждение) на фоне небытия (отрицания, исключения). Именно по отношению к логике обычной речи, в основе которой лежит несовместимость двух взаимоотрицающих элементов, как раз и приобретает значение их *несинтетическое объединение,* которое и происходит внутри поэтического означаемого. Поскольку же в поэтическом языке возможно все, то сама эта бесконечность возможностей может быть понята лишь по отношению к идее «нормальности», задаваемой логикой обычной речи. Познающий субъект, приступающий к анализу поэтического языка, *воспринимает* его — в рамках своего научного дискурса — соотносительно с собственной логикой, оперирующей в интервала 0-1 (ложь-истина), где противоположные элементы взаимно исключают друг друга. Именно эта «соотносительность» и позволяет рассматривать поэзию как отклоняющийся тип дискурса, как аномалию.
Иначе обстоит дело в процессе собственно текстового производства, которое отнюдь не *воспринимает* себя как аномалию, но разрушает само отношение «обычная речь / поэтический язык» (= норма / аномалия) и берет в качестве отправной точки *бесконечность поэтического кода,* где бивалентная логика выступает как *предел,* позволяющий

возродиться субъекту суждения. Сказанное означает, что принцип «соотносительности» сохраняется, однако вместо того, чтобы выдвинуть *устную речь* как *норму,* он придает ей статус *предела.* Ниже мы попытаемся формализовать это отношение между логикой обычной речи и логикой означивающего производства в рамках поэтической семиотической практики; при этом мы попытаемся обойтись без понятия аномалии (которое побуждает классифицировать особенности поэтического дискурса, а не изучать их структурно), но сохраним понятие комплементарное™, связывающее Логос и поэтический язык.
269
3. Чужой дискурс в пространстве поэтического языка: Интертекстуальность. Параграмматизм
Всякое поэтическое означаемое отсылает к множеству иных дис-курсных означаемых, и потому в любом поэтическом высказывании можно прочесть сразу несколько иных дискурсов.
В результате вокруг поэтического означаемого возникает множественное текстовое пространство, элементы которого могут быть использованы в некоем конкретном поэтическом тексте. Мы будем называть такое пространство *интертекстовым.* С точки зрения интертекстуальности поэтическое высказывание есть не что иное, как подмножество некоего другого множества, представляющего собой пространство текстов, используемых в нашем подмножестве.
Отсюда ясно, что нельзя считать поэтическое означаемое продуктом лишь одного какого-нибудь кода. Оно представляет собой место пересечения нескольких (по меньшей мере двух) таких кодов, находящихся в отношении взаимоотрицания[14].
Проблема пересечения (и расщепления) в поэтическом языке нескольких разнородных дискурсов была поставлена Фердинандом де Соссюром в «Анаграммах».
Исходя из понятия *параграммы,* употребляемого Соссюром, нам удалось установить одну из важнейших особенностей функционирования поэтического языка, названную нами *параграмматтмом,* а именно: поглощение некоторого множества текстов (смыслов) определенным поэтическим высказыванием, которое, в ином отношении, *предстает* как центрированное лишь с помощью *одного* какого-нибудь смысла. В качестве выразительного примера интертекстового пространства, где как раз и происходит рождение поэзии, и/или примера принципиального параграмматизма поэтического означаемого, мы приведем «Стихотворения» Лотреамона.
Нам удалось выявить три типа связи, с помощью которых различные отрывки стихотворений соотносятся с конкретными (едва ли не дословно цитируемыми) текстами авторов-предшественников.
a. *Полное отрицание.*
Чужой отрывок полностью отрицается, а смысл текста-референта подвергается инверсии: Так, у Паскаля говорится:
«Пока я записываю свою мысль, она иногда от меня ускользает, но это напоминает мне о позабытой было моей слабости, что для меня не менее поучительно, чем ускользнувшая мысль, ибо для меня важно только одно: постигать мое ничтожество».
270
У Лотреамона этот текст приобретает следующий вид:
«Когда я записываю свою мысль, она от меня отнюдь не ускользает, и это напоминает мне о моей позабытой было силе. Преодле-вая сопротивление мысли, я получаю знание. Для меня важно только одно: постичь противоречия моего ума и ничтожества» *.
Параграмматическое прочтение предполагает, что оба высказывания (Паскаль — Лотреамон) должны читаться одновременно.
b. *Симметричное отрицание.*
Общий логический смысл обоих отрывков совпадает; тем не менее параграмма Лотреамона придает тексту-референту новый — антигуманистический, антисентименталистский и антиромантический — смысл.
У Ларошфуко, например, сказано:
«Не замечать, как охладевают дружеские чувства наших друзей, — доказательства недостатка дружбы».
А у Лотреамона:
«Умение не замечать, как возрастают дружеские чувства наших друзей, — доказательство

дружбы».
Вновь Параграмматическое прочтение требует несинтетического объединения обоих смыслов.
с. *Частичное отрицание.*
Отрицанию повергается лишь одна часть текста-референта. Так, у Паскаля:
«Мы с радостью расстаемся с жизнью, лишь бы об этом говорили».
У Лотреамона:
«Мы с радостью расстаемся с жизнью, лишь бы об этом не говорили».
Параграмматический смысл требует одновременного прочтения обеих фраз.
* Цитаты из «Стихотворений» Лотреамона даются по изданию: *Лотреамон.* Песни Мальдорра. Стихотворения. Лотреамон после Лотреамона/ Сост., общая редакция и вступит, статья Г. К. Косикова. М.: Ad Marginem, 1998. - *Прим. пер.*

271

Если у Лотреамона диалог между разными дискурсами настолько глубоко укоренен в поэтическом тексте, что оказывается совершенно необходимым для возникновения самого его смысла, то, как таковой, этот прием известен литературе на протяжении всей ее истории. Что же касается современных поэтических текстов, то можно без всякого преувеличения сказать, что это — их главенствующий закон: они возникают за счет поглощения и одновременного разрушения других текстов, образующих интертекстовое пространство; они, если можно так выразиться, представляют собой дискурсные *альтер-юнкции.* Поразительные современные примеры подобной альтер-юнктивности дает поэтическая практика, связывающая между собой Э. По, Ш. Бодлера и С. Малларме. В самом деле, Бодлер переводит Э. По на французский, а Малларме заявляет, что его поэтическая задача в том, чтобы продолжить дело Бодлера, за которым он и вправду следует в своих первых стихотворных опытах, не говоря уже о том, что он и сам переводил По, подражая его манере письма, тогда как Э. По, со своей стороны, следовал по стопам Т. Де Квинси... Подобная сетка взаимозависимостей может быть расширена, однако в любом случае она воплощает один и тот же закон, а именно: поэтический текст возникает в результате сложного процесса, заключающегося в утверждении и одновременном отрицании другого текста.

П. Логические особенности семантических сочетаний внутри поэтического текста. Структура с ортодополнениями

А теперь попытаемся разобраться в логической структуре поэтического текста и выявить те законы, по которым семные множества сочетаются между собой в поэтическом языке. На данном уровне анализа мы будем иметь дело с *ненаблюдаемым* объектом[15], а именно: поэтическое значение, не поддаваясь фиксации в тех или иных неподвижных элементах текста, понимается нами как результат *а}* грамматической комбинации лексических *единиц,* понятых как семемы (то есть комбинации слов); *Ь)* сложной и многозначной *операции* между семами этих лексем и многочисленными смысловыми эффектами, создаваемыми этими лексемами, когда они попадают в интертекстовое пространство (помещаются в различные потенциальные контексты). Если первый компонент того *результата,* каковым и является поэтическое значение, поддается *наблюдению* в конкретных языковых единицах, то есть может быть привязан к вполне определенным грамматическим единицам (к словам и их

272

семам), ограничиваясь их пределами, то второй компонент носит «плавающий» характер; он не поддается наблюдению, ибо не закрепляется ни в каком конечном наборе конкретных единиц, и его суть заключается в подвижной и непрерывной *операции,* осуществляемой между различными семами и различными текстами, образуемыми параграмматическим множеством сем. Одним из первых, кто понял и использовал эту особенность поэтического языка, был Малларме: «...слова — коль скоро они в достаточной мере обрели самость и не нуждаются более во внешних впечатлениях — взаимно отражают друг друга вплоть до полной утраты собственных красок, превращающей их в ступени единой гаммы»[16].

При таком понимании поэтического языка прежде всего бросается в глаза тот факт, что некоторые логические законы, действительные для непоэтического языка, оказываются неприменимы к поэтическому тексту. Таковы, например:

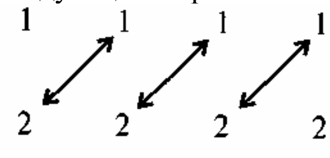
а. Закон равносильности:

Если в обычном языке повтор той или иной семантической единицы никак не меняет смысла данного сообщения, но, скорее, создает нежелательное впечатление тавтологии или аграмма-тизма (причем в любом случае повтор такой единицы не вносит в высказывание никакого дополнительного смысла)[17], то не так обстоит дело в поэтическом языке. Здесь единицы не могут быть повторены или, точнее, повторенная единица становится не равной самой себе так что, появившись во второй раз, она изменяется. То, что по видимости выступает как повтор XX, на деле не тождественно X. Так возникает явление, не наблюдаемое на фонетическом (явном) уровне поэтического текста, но создающее собственно поэтический смысловой эффект, когда в соответствующем высказывании прочитывается не только оно само, но *еще и* нечто иное. Эти *ненаблюдаемые* феномены, характерные для поэтического языка (и возникающие, как мы покажем ниже, в результате нарушения законов логики), суть не что иное, как явления коннотации, о которых писал Ельмслев.

Бодлеровский текст, знаменующий собой начало поворота, которым отмечена наша культура (поэтический текст отказывается быть описанием чего бы то ни было; он ощущает себя актом *смыслового* производства, а значит, и *становится* им), изобилует множеством примеров, показывающих, что закон равносильности к нему неприменим. У Бодлера сплошь и рядом «повторяются»

273

те или иные фразы, стихи и слова, однако смысл повторенного куска всякий раз меняется. Приведем несколько типичных вариантов «повтора» у Бодлера, отменяющих закон равносильности. В «Гармонии вечера» схема повтора одних и тех же стихов выглядит следующим образом:



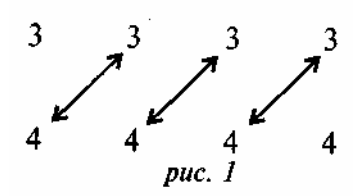


рис. 1

В «Балконе» первый стих повторяется в конце той же строфы: *О цариц царица, мать воспоминаний,*

О цариц царица, мать воспоминаний.

(Пер. Эллиса)

В «Непоправимом» первый стих повторяется в конце строфы, однако пунктуация при этом меняется:

В напитке из какой бутылки, бочки, склянки,

В напитке из какой бутылки ? — бочки — склянки ?

(Пер. А. Эфрон)

Следуя примеру Бодлера, Малларме усиливает этот прием:

Я одержим. Лазурь! Лазурь! Лазурь! Лазурь!

(Лазурь. *Пер. М. Талова)*

Воспользуются этим приемом и сюрреалисты. Вспомним знаменитые «Жалюзи» Арагона, где многократное повторение одного и того

274

же слова, никогда не равного (в смысловом отношении) самому себе, играет именно на

неравносильности, свойственной поэтическому языку. Однако первым современным поэтом, построившим текст на отказе от закона равносильности, был, вероятно, Э. По со своим «never more» — этим «никогда», никогда не равным самому себе.

Ь. Закон *коммутативности*

X.Y = Y.X;XuY = YuX

также лишается доверия в поэтическом языке. Этот закон требует такого линейного построения речи, при котором никакое перемещение элементов не влечет за собой перемены смысла. Подобный смысловой порядок (характерный для обычной речи) требует, чтобы все элементы читались вместе, как во времени, так и в пространстве, так что изменение временной (перемещение элемента в начало или в середину непоэтической речи / фразы) или пространственной (расположение элемента в том или ином месте страницы) позиции не влечет за собой смыслового изменения. В непоэтическом языке субъект, глагол и объект, из которых состоит простое предложение, могут подвергаться временной или пространственной перестановке, что не приводит к появлению *ненаблюдаемых* (коннотативных?) эффектов, разве что в случаях аграмматизма или смысловой невнятицы (как, например, в случае смешения субъекта и объекта). Равным образом в научном дискурсе можно менять расположение глав, в результате чего будет меняться степень методической ясности текста (дедукция или индукция), однако дополнительных «ненаблюдаемых» (поэтических) эффектов текста при этом не возникнет.

Совершенно иначе обстоит дело в поэтическом языке. Некоммутативный характер поэтических единиц задает им совершенно определенное место как во времени (линейное строение грамматической фразы), так и в пространстве (расположение элементов на странице), вследствие чего всякое изменение этого расположения влечет за собой изменение основного смысла.

Два поддающихся наблюдению феномена могут послужить иллюстрацией этой неприменимости закона коммутативности к поэтическому тексту:

1. Поэтическое высказывание не подчиняется грамматическому (линейному) порядку непоэтической фразы.

UNCOUPDEDES JAMAIS
Quand bien mëme lance dans des

circonstances etemelles
dufondd'un naufrage soit que
FAbime ЫапсЫ etale furieux
sous une inclinaison plane desesperement d'aue
la sienne...
(Mallarme. Un coup de des...)

Трудно, если вообще возможно, переделать эту последовательность слов в правильную фразу с субъектом, глаголом и объектом, и даже если бы это удалось сделать, то лишь в ущерб ненаблюдаемому смысловому эффекту поэтического текста.

Вместе с тем невозможно объяснить столь строгое, фиксированное и не поддающееся коммутации расположение семантических единиц как результат синтаксической (или грамматической) аномалии[18] . Эффект аграмматизма не является поэтическим эффектом. «Аномалия» выявляется лишь в том случае, если наблюдатель занимает некую привилегированную позицию, предполагаемую логикой денотативной речи. Однако при таком подходе поэтический текст оказывается сведен к другой системе (к системе обычной речи) и лишается способности создавать поэтический эффект. Этот эффект не подтверждает закона коммутативности, но еще в меньшей степени он его отрицает. Являясь одновременно как грамматическим (наблюдаемым) объектом, так и семной *операцией* в интертекстовом поле, поэтический смысл пребывает между утверждением и отрицанием этого закона; он не иллюстрирует его, но он его и не нарушает; у него — *иная* логика, в конечном счете поддающаяся анализу со стороны субъекта, находящегося в промежутке между этими *да* и *нет.*

2. Поэтическое высказывание может быть прочитано во всей своей смысловой

целокупности только в случае пространственной организации составляющих его знаковых единиц. Каждая из них занимает свое, твердо определенное, устойчивое место в рамках *целого.* Этот принцип, подспудно действующий в любом поэтическом тексте, становится очевидным в тех случаях, когда литература осознает, что она не сводима к обычной речи, и Малларме являет собой ярчайший пример такого осознания. Пространственное расположение слов на странице в «Броске игральных костей...» имеет целью
276
показать, что поэтический язык есть не что иное, как некоторый *объем,* где возникают неожиданные (иллогичные, неведомые обычной речи) отношения между элементами, или даже, что это *театральная сиена,* «требующая точного соответствия между физическим движением и движением умственным»[19]. «Иродиада» писалась как бы для сцены: «...каждый стих дается с невероятным трудом, потому что я стремлюсь сделать их абсолютно сценичными; они *невозможны на театре, но они требуют театра»*™. «Игитур» и «Бросок игральных костей» задумывались для театральной сцены: Малларме ощущал их как *драмы* (то есть как совокупности смысловых единиц, не поддающихся линейному упорядочению, но перекликающихся, сталкивающихся и непрестанно взаимодействующих по строгим законам сценографии). «Бросок игральных костей» имеет, между прочим, подзаголовок: «Театральная сцена, прежний Игитур». Известно, сколь тщательно заботился Малларме о взаимном расположении страниц и отдельных фраз в своей поэме, добиваясь точного соотношения каждого стиха и незаполненного места («незанятого пространства») вокруг него.

Возвращаясь к Платону, показавшему, что несуществующее (подобное «сновидению») не может быть выражено в речи, повторим еще раз: отныне дело идет не о логике Логоса, но о совокупности смысловых эффектов, возникающих в результате неожиданных сближений («столкновений»), тотчас же исчезающих в («ускользающем») речевом потоке: «Чтобы дух, в безмятежной тишине, смог обрести утраченную родину, я требую возрождения всей полноты (столкновения, скольжения, бесконечные и постоянные траектории, великолепные, но мгновенно ускользающие состояния, восхитительная неспособность к завершению, беглая линия, штрих) церемониала — за вычетом шумной суматохи звуков, способных, впрочем, перетекать в сновидение»[21].

с. Существует и третий логический закон, применимый к обычной речи, но не действующий в поэтическом языке; это закон *дистрибутивности:*

X (Y и Z) = (X . Y) u (X . Z); X и (X . Z) s (X u Y) . (X и Z)[22]

В универсуме обычного языка этот закон указывает на возможность сочетания различных интерпретаций, которые дают одному и тому же высказыванию или знаковой единице самые разные, независимые друг от друга читатели (слушатели). В непоэтической речи полнота смысла с необходимостью возникает в результате агглютинации всех возможных смыслов данного
277
высказывания, то есть за счет восстановления речевой полисемии, создаваемой всей совокупностью потенциальных субъектов говорения. Разумеется, такой поход применим *также* и к поэтическому тексту, однако он не затрагивает его специфики в качестве *иного,* нежели коммуникативная речь, дискурса. Как мы уже отметили, отличительная черта поэтического смысла, интересующая нас в данном случае, заключается в его специфическом отношении к логике обычной речи. Очевидно (для всякого, кто не стремится растворить поэтическое начало в обычной речи), что поэтический язык одновременно является и этой речью (этой логикой), и ее имплицитным отрицанием — неманифестированным (ненаблюдаемым), но поддающимся семантическому обнаружению. Тот факт, что поэтический язык — это и речь (а значит, объект логики 0—1), и в то же время отрицание этой речи (позволяющее ускользать от логики 0—1), освобождает его от власти логического закона дистрибутивности.

Что касается прочих законов, управляющих, согласно Биркго-фу, макрокосмическими структурами (и, стало быть, применительно к нашему материалу, наблюдаемым универсумом

речи), а именно:
— закона *ассоциативности:*
X (Y . Z) = (X . Y) . Z; X u (Y и Z) = (X и Y) и Z
— закона *поглощения:*
— закона *модуляции:*
если X ID Z, то X . (Y u Z) = (X . Y) и Z,
то они либо полностью сохраняют свою силу (таковы ассоциативность и поглощение: при матричном функционировании поэтического языка все семные единицы накладываются друг на друга), либо их действие ослабляется (такова модуляция в той мере, в какой она представляет собой комбинацию закона ассоциативности и закона дистрибутивности).
Коль скоро закон дистрибутивности требует наличия всех прочих законов, не действующих в рамках поэтического языка, можно считать, что его собственная неприменимость к поэтическому языку является основным логическим признаком параграммати-ческих структур.
Резюмируя содержание I и II разделов нашей работы, мы приходим к выводу, что в поэтическом языке, по всей видимости, не
278
действуют два закона: 1) закон исключенного третьего, 2) закон дистрибутивности.
Отсюда — две возможности:
1) формализовать логические особенности поэтического языка исходя из отсутствия в нем закона исключенного третьего; это привело бы нас к построению нового типа логики для каждого конкретного случая и для каждой из потенциально бесконечного множества фигур поэтического языка (тривалентная логика... и т.п., л-валентная логика или какой-то совершенно иной тип логики);
2) попытаться включить все множество поэтических структур, способных возникнуть в процессе текстовой практики, в уже существующую, применимую к обычной (непоэтическому) речи, систему, а именно - в булеву логику, работающую в интервале между 0 и 1 (ложь — истина).
В настоящее время нам неизвестны такие типы логики, с помощью которых можно было формализовать поэтический язык, не прибегая при этом к логике обычной речи; поэтому мы делаем выбор в пользу второго решения: отказываясь от закона дистрибутивности, но сохраняя при этом все прочие логические законы, которым подчиняется обычная речь, мы приходим тем самым к дедекиндовой структуре с *ортодополнениями.* По нашему мнению, это решение как раз и делает возможной формализацию поэтического языка, поскольку познающий субъект во всех случаях и с необходимостью уясняет этот язык лишь в пределах той речи, где он (субъект и его поэтический язык) совершает акты самопроизводства, а также соотносительно с логикой 0—1, предполагаемой этой речью. Представляется, что именно структура с *ортодополнениями,* каковой является поэтический язык, способна объяснить то непрерывное движение между логикой и нелогикой, реальным и нереальным, бытием и небытием, речью и неречью, которым определяется особый характер функционирования поэтического языка, названный нами *параграмматическим письмом.*
Напомним вкратце суть дедекиндовой структуры с ортодополнениями. Отказываясь от закона дистрибутивности, но сохраняя при этом все прочие законы, она предполагает, что для каждого элемента X существует такой элемент X', что для них выполняются соотношения:
1)X.XзO,   2)XuXsl   3)X = X
4) X u Y =X.Y 5) X .Y =X uY .
279
Дедекиндова структура с ортодополнениями не является двухэлементной структурой, как в булевых алгебрах; отсюда следует, что логика, построенная на основе этой структуры, не является бивалентной. Законы 2) и 3) отныне не воплощают закон исключенного третьего, как в обычной логике, поскольку в дедекиндо-вой структуре ортодополнения того или иного элемента не являются единственно возможными[23].

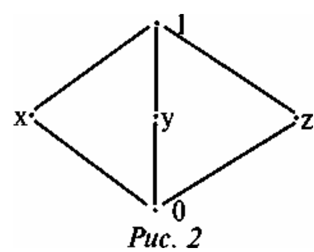


Рис. 2

На нашей диаграмме каждый из трех элементов X, Y и Z имеет два ортодополнения. Что касается элементов 0—1, то они орто-комплементарны исключительно друг по отношению к другу, в силу чего образуют внутри дедекиндовой структуры субструктуру типа булевой, иными словами, субструктуру, подчиняющуюся закону дистрибутивности.

Субструктура 0—1 отображает интерпретацию поэтического текста с точки зрения логики обычной (непоэтической) речи. Все, что, с позиций этой логики, воспринимается в поэтическом языке как истинное, обозначается цифрой 1, а все ложное — 0.

Символы X, Y и Z обозначают те смысловые эффекты, которые возникают при Чтении, не подчиняющемся логике обычной речи, и являются воплощением семантических операций, специфичных именно для поэзии. В качестве примера возьмем вполне обычный поэтический образ — бодлеровские «слезы желчи» из сонета «Искупление». Если рассмотреть этот образ в свете булевого подмножества дедекиндовой структуры (то есть, в нашей интерпретации, с точки зрения логики обычной речи), то его следует обозначить с помощью 0; «слезы желчи» не «существуют», следовательно, приведенное выражение не является истинным. Однако если мы поместим этот образ в параграмматическое пространство поэтического языка, где попросту не возникает вопроса ни о его существовании, ни о его истинности, где он предстает не как устойчивая единица, но как смысловой эффект, вытекающий из *операции* взаимоналожения двух взаимоисключающих семем (слезы + желчь), а также всех возможных смысловых эффектов, создаваемых «слезой» и «желчью» в других известных нам контекстах (поэтических, мифологи-

ческих, научных), то нам придется обозначить этот странный, не вполне ясный образ символами X, Y или Z. Таким образом, любая *семантическая единица* поэтического языка претерпевает процесс удвоения: будучи одной из единиц Логоса (и подпадая тем самым под действие координат 0—1), она в то же время представляет собой операцию взаимоналожения сем в транслогическом пространстве. Эти транслогические операции суть не что иное, как многомерные операции *отрицания* тех отношений, которые предполагаются структурой 0—1. Они не могут рассматриваться ни как истинные, ни как ложные; их отличительная черта — неопределенность.

Можно построить ряд типовых транслогических операций, свойственных поэтическому языку (X, Y, Z...), в соответствии с тем типом отрицания, который устанавливается между этими операциями X, Y, Z и подмножеством 0—1. Что же касается отношений, связывающих эти операции между собой, то они настолько неопределенны, что, к примеру, невозможно сказать, приводит ли отрицание X к появлению Y и т. п. Это и есть тот пункт, который позволяет топологической аксиоматике, предполагающей, возможно, использование бесконечных функциональных пространств Гилберта, стать подлинной наукой о поэтических текстах.

Разумеется, повторное введение научного субъекта в описанную выше структуру способно привести к уничтожению особого статуса X, Y, Z, свести их к координатам 0—1. Это может произойти, если извлечь X, Y, Z того специфического пространства, где они символизируют неопределенные операции между интертекстовыми семами, и возвести их в положение определенных *единиц* Логоса.

Так, семантическую операцию «слезы желчи» можно *объяснить* как ассоциирование двух семных множеств на основе общей для них семы «горечь» (это будет истинным объяснением, то есть 1); эффект возникает здесь из несовместимости таких сем, как «глаз» и «печень», из различия их физиологических функций и т.п., а это уже — отклонение от истины, «аномалия», а значит, 0. Такое объяснение, будучи не только продуктом Логоса, но и осуществляясь в его пределах, вновь подчиняет означивающую функцию нормам обычной речи, рационализирует и тем самым искажает ее собственную природу. Там, где подобная функция, или *операция,* все же имеет место, — там координаты 0—1 играют роль длинного поводка, строгого, но смутно различимого окрика, предостерегающего от случайной бессмыслицы, или стража, наблюдающего за непредсказуемыми столкновениями множества означающих, создающими — в процессе чтения текста с помощью обрисованной нами сложной структуры — *новый* (ортодополнительный) смысл.

Координаты 0—1 наличествуют всегда; однако, неотступно сопровождая процесс чтения, они как бы заключены в скобки, на-
281
поминая о существовании принципиальной разницы между «безумным» дискурсом (который пренебрегает этими координатами) и трансгрессивной работой поэтического письма (которая *знает* о них); эта работа, происходящая внутри системы обычной речи (то есть внутри социальной системы), смещает границы слова и заполняет его новыми (ортодополнительными) структурами, открываемыми как с помощью этого слова, так и с помощью субъекта науки.
Малларме был первым, кто не только теоретически осмыслил, но и на практике осуществил эту поэтическую функцию непрерывного отрицания логики, в которую, однако, названная функция включена самым непосредственным образом. В нижеследующей цитате нетрудно заметить вполне конкретный образ той постоянно заполняемой с помощью письма «пустоты», которая разверста между универсумом логики (единицы Логоса — «скука, испытываемая по отношению к вещам») и непредсказуемыми операциями с означающими («стремление к высшему», «одинокие и изобильные празднества»), — образ, который мы попытались представить логически:
«Для того, чтобы стремление к высшему смогло с неудержимой силой из пустоты — мы имеем на это право, коль скоро ее рождает в нас скука, испытываемая по отношению к вещам, когда они отвердевают и начинают тяготеть над нами, — извлечь эти вещи и ими насытиться, чтобы, в безоглядном пространстве, на одиноких, неукротимых празднествах они воссияли во всем своем блеске.
Что до меня, то именно этого я требую от письма и берусь обосновать свое требование»[24].
Чуть выше Малларме говорит о невозможности свести неопределенные — ни истинные, ни ложные («либо первостепенное произведение, либо ничего») — операции поэтического означающего («движущей силы») к абсолютной формуле (Логосу); тем не менее мы прикованы («существует лишь то, что существует») к этой формуле, но она все же оказывается соблазнительным обманом, с которым мы («плутовским образом») отождествляем процесс производства, с сознательной точки зрения просто не имеющий места («сознательному недостает»), и эта «недостача» становится сознанием.
«Будучи пленниками некоей абсолютной формулы, мы, разумеется, знаем, что существует лишь то, что существует. Однако отбросить, под тем или иным предлогом, соблазнительный обман значило бы проявить непоследовательность и отвергнуть желаемое удовольствие; ведь эта запредельность является действующим фактором и движущей силой удовольствия; это кощунственное разложение вымысла и, стало быть, самого литературного меха-
282
низма, позволяющее либо создать первостепенное произведение, либо не создать ничего»[25].
В наиболее значительных своих произведениях Малларме как раз и бьется в плену этой проблематики — между законом обычной речи («абсолют») и операциями («случайными», многозначными, обозначаемыми с помощью таких выражений, как «созвездия» или «звездная россыпь»). «Игитур» и «Бросок игральных костей» — это писаные драмы, где на сцене предстает сам процесс производства литературного текста, когда письмо не знает, что выбрать, — Логос или сталкивающиеся означающие. Если «Игитур» предполагал диалектическую негативность, подчинение закону (силлогистическому»), который исключает из сферы знакового функционирования «ортокомплементарные операции» («ни одной звезды? случай упразднен?»)[26] , то «Бросок игральных костей» является отрицанием (в смысле A Q B) «Игитура» и намечает законы того «благотворного безумия», каковым и является производительная работа внутри Логоса, тот «случай», который не способен упразднить никакой «бросок игральных костей». Вот как, под пером Малларме, выглядит это обескураживающее переплетение утверждения и отрицания, бытия и небытия, речи и письма, с помощью которого создается поэтический язык:
«Одним словом, когда на карту поставлен случай, именно он, утверждая или отрицая себя, оказывается свершителем собственной Идеи. Перед лицом его существования отрицание и утверждение рушатся. Случай таит в себе Абсурд — предполагает его, пусть в неявной форме, и в то же время препятствует его осуществлению: это-то и делает возможным бытие

Бесконечного»[27] .

А в самой поэме «Бросок игральных костей» четко очерчено поле ненаблюдаемых поэтических операций — операций, несводимых ни к «реальным» единицам обычной речи, ни к ее «реальной» логике: это «страна, где царит изменчивость, поглощающая любую реальность». Возникающие здесь уникальные комбинации не терпят бивалентных классификаций; они относятся к области вероятного, являют собой «предельное слияние с *возможным».* Однако в этой скрупулезной («неотразимой, но сдерживаемой его мужественным и быстрым, как молния, разумом») трансгрессивной работе, «которая поставила предел бесконечному», ежесекундно дает о себе знать логика обычной речи (разума). Тем не менее производство поэтического смысла — того нового смысла, который рано или поздно все равно поглощается обычной речью, — происходит в *ином* пространстве, структурно отличающемся от окружающей ее логической системы:

283

«На пустынной и высокой глади
безостановочное столкновение подобно звездной россыпи созидающегося итогового счета».

Таким образом, благодаря той «новизне», которую письмо Малларме, Лотреамона и др. ввело в культурный текст нашей цивилизации, возникла своего рода вторая сцена. Это — *пустая* сцена *(«пустынная гладь»),* отличная от той, на которой мы выступаем как *субъекты* логики; это «вторая сцена», где происходит комбинирование («безостановочное столкновение») означающих, которое ускользает из-под категориальной власти бивалентной логики («подобно звездной россыпи»), но которое — при взгляде со сцены, где звучит обычная речь, — дополняет ее логические законы и, как мы попытались показать с помощью структуры с ортодополнениями, приводит к определенному результату, включающемуся в процесс общественной коммуникации, обмена («итоговый счет»), репрезентируя процесс ненаблюдаемого производства («созидающийся итоговый счет»).

III. Параграмматическое пространство

Задача состоит в том, чтобы — не впадая в позитивизм и не упуская из виду сложность символического функционирования — утвердить право структурного метода заниматься той проблематикой, которую современная литература объективно выдвинула на первый план. Тем самым дело идет о том, чтобы порвать со всеми спекулятивными толкованиями современного текста, которые, как известно, смогли дать повод для мистических и эзотерических рассуждений.

Однако коль скоро мы владеем аналитическим аппаратом, созданным современной логикой, задача состоит также и в том, чтобы разглядеть эпистемологические следствия, вытекающие из наших констатации; последние касаются особого статуса отрицания в поэтическом языке и вполне подтверждаются современной текстовой практикой. Задача состоит в том, чтобы очертить то *другое* пространство, которое поэтический язык (понятый не как конечный продукт, но как работающая система, как операция, как производство смысла) обнаруживает по ту сторону логики, свойственной обычной речи, и которую рационализм, увязший в этой речи, не способен разглядеть.

Если рационализм, сводя поэзию к своего рода аномалии, оказывается бессилен перед тем пространством, в котором происхо-

284

дит процесс означивания и которое мы назвали параграмматичес-ким, то философско-метафизические спекуляции, если они имеют место, стремятся скорее объявить это пространство непознаваемым. Мы не собираемся высказывать свое мнение по поводу этой альтернативы. Мы находимся перед лицом объективного факта, который речевая практика нынешнего столетия (современная поэзия) выдвинула на первый план и который должен быть проанализирован с помощью научного (логического) аппарата. (Тем более что в других отраслях науки этот аппарат уже был использован применительно к таким областям, которые подчиняются иной, нежели известная до прошлого столетия, логике.) Это сближение научного аппарата и тех находок, к которым привели опыты в области языка, отнюдь не имеет целью обнаружить «какой-нибудь ключ к какой-нибудь тайне». Возможно, однако, что, вкупе с исследовательской рефлексией, направленной на эпистемологическое значение новых

нотаций (структура с ортодополнениями, или, в нашем случае, несинтетическое объединение), оно сделает возможным познавательное углубление в новые области символической деятельности. Вот почему мы на время покинем уровень знаковых артикуляций (тип отрицания в поэтическом означаемом), вернемся к нашим вводным гносеологическим соображениям и — в свете того, что нам уже известно о негативности поэтического языка, — попытаемся вспомнить, как раньше интерпретировали роль негативности в формировании непоэтической речи.

Исследуя структуру говорящего субъекта, Фрейд обнаружил в ее основании, то есть там, где бессознательное незаметно проникает в сознательное суждение, операцию отрицания — *Verneinung* (слово, которое переводится как «отказ», «денегация»). Когда субъект отвергает содержание собственного бессознательного (субъект говорит: «Не думайте, что я вас ненавижу» в тот самый момент, когда бессознательное сказало бы: «Я вас ненавижу»), перед нами операция, которая берет некое вытесненное содержание («Я вас ненавижу»), отрицает его («Я говорю, что я вас не ненавижу») и в то же время удерживает (ненависть остается в вытесненном состоянии). Этот процесс, напоминающий гегелевское «снятие» *(Aufhebung),* предполагает три фазиса гегелевского отрицания и находит отчетливое выражение в самом смысле гегелевского термина *Aufhebung (* = отрицать, устранять и сохранять, а значит, «подспудно возвышать»)[28]. По Фрейду, этот процесс конституирует суждение: «Отказ — это снятие *(Aufhebung)* вытеснения, которое, тем не менее, не является приятием вытесненного». Отрицание становится для Фрейда таким шагом, который делает возможной первую степень независимости там, где имеет место как вытесне-

285

ние, так и его последствия, и тем самым давление *(Zwang)* со стороны принципа удовольствия. Ясно, что для Фрейда, занятого проблематикой *рационального субъекта,* отрицание является не актом уничтожения, приводящим в действие «ненаблюдаемые» и «неопределенные» факторы, но, напротив, актом, в результате которого возникает рациональный, логический субъект, субъект речи, то есть проблематика знака. По выражению Ж. Ипполита, отрицание выступает в роли «фундаментальной установки эксплицированной символичности», его «подлинная функция заключается в порождении интеллекта и самом полагании мысли». Как только появляется *отрицание-Aufliebung,* немедленно возникает знак, а вместе с ним — говорящий и способный выносить суждения субъект. Иными словами, операцию отрицания = *Aufhebung* можно заметить лишь в точке, где находится субъект = речь = знак. Фрейд сам пишет об этом: «Такому представлению об отказе вполне соответствует тот факт, что анализ не обнаруживает в бессознательном никакого "нет", и что признание бессознательного со стороны "я" выражается в негативной форме».

Ясно, таким образом, что в самой основе «интеллекта», то есть *знакового* (речевого) мышления, лежит акт отрицания. Чрезвычайно важно подчеркнуть, что триадический процесс снятия *(Aufhebung)* в точности подобен процессу, создающему гегелевскую «пирамиду знака» и находящему свое научное завершение в соссюровской лингвистике. Триадическое отрицание, речь, функционирующая по законам аристотелевской логики в интервале 0—1, знаковое мышление, говорящий субъект— вот коррелятивные — и служащие друг другу опорой — элементы того универсума Логоса, в котором, однако, Фрейд выделил зону мятежа - бессознательное (и сновидение). Зона эта, однако, оказывается не столько речевой лазейкой, сколько надежным основанием речи, поскольку само понятие бессознательного возникает у Фрейда, стоящего на позиции логической (в данном случае — непоэтической) речи и ее субъекта, как операциональная модель некоего субстрата, где совершаются операции, не находящие себе места в речи[29].

А теперь вернемся к особенностям отрицания в поэтическом языке. Взяв за основу то несинтетическое объединение, которое характерно для поэтического означаемого, а также структуру с ортодополнениями, организующую фигуры поэтического языка, мы можем предположить, что тот особый тип символической деятельности, каковым является поэтический язык, раскрывает *специфическую* область работы человека над означающим;

и это — вовсе не область знака и субъекта. В этом *ином* пространстве, где поколеблены законы обычной речи, субъект распадается, а на ме-
286
сте знака возникают означающие, уничтожающие друг друга в актах взаимного столкновения. Это — операция универсальной негативности, не имеющая, однако, ничего общего ни с негативностью, образующей суждение *(Aufhebung),* ни с внутренне ему присущим отрицанием (логика 0—1); это аннигилирующая негативность, которую предугадывали такие древние философии, как буддизм, обозначая ее с помощью выражения *sunyavadd*[30]. Носителем такой самоуничтожающейся мысли становится «зерологи-ческий» субъект, то есть не-субъект.

Мы располагаем «объектом», позволяющим уловить подобный тип семиотической работы: это — поэтический текст, являющий продуктивность смысла (семантические операции), предшествующую самому тексту (произведенному продукту): «Моя мысль сама себя помыслила», — говорится в письмах Малларме.

Этот зерологический «субъект» находится вне пределов того пространства, которое управляется знаком. Иными словами, субъект исчезает тогда, когда исчезает мышление с помощью знака, когда отношение знака к денотату сводится к нулю[31]. И наоборот: субъект (исключающий саму возможность говорить о бессознательном) есть лишь там, где есть такое знаковое мышление, которое уничтожает параллельную ему множественность семиотических практик, подавляемых знаком, и создает «вторичные» или «маргинальные» феномены («мечта», «поэзия» «безумие»), подчиненные знаку (принципам разума). Зерологический субъект (нетрудно заметить, до какой степени здесь смещено само понятие субъекта) не зависит ни от какого знака[32], даже если, пребывая в пространстве рациональности, мы в состоянии помыслить его не иначе, как с помощью знака.

Если это «пустое» пространство, где движется зерологический субъект, представляет собою полюс, противоположный нашему логическому пространству, где господствует говорящий субъект, то в этом случае поэтическая семиотическая практика, со всеми ее особенностями, оказывается тем местом, где, непрестанно стремясь друг к другу, оба полюса наконец воссоединяются. Таким образом, *параграммапгическое* пространство — пространство поэзии, обнаруживаемое нами на оборотной стороне того пространства, где располагается говорящий субъект, в окрестностях «пустоты» (вместе с ее зерологическим субъектом) — оказывается той чувствительной точкой нашей культуры, в которой знаковое мышление, будучи воплощением нормативного слова, соприкасается с такой деятельностью, которая не имеет надобности в логическом субъекте. Сказанное означает, что *параграммапгизм* для нас (мы решаемся здесь перефразировать Лакана) есть *понятие, возникающее в процессе деятельности, позволяющей связать деконституиро-*
287
вание субъекта с его конституированием, деконституирование речи — с конституированием текста, деконституирование знака — с конституированием письма.

Сказанное означает также, что этот параграмматизм, будучи не чем иным, как поэтическим языком, отнюдь не обязательно принадлежит области бессознательного (и таких связанных с ним понятий, как фантазм), но что он представляет собой особую семиотическую практику, специфику которой как раз и должен изучать семанализ, не растворяя эту специфику ни в логике (0—1), ни в «топологии» (референт-означаемое, означающее; сознательное-бессознательное) речи и/или знака.

Такая стратификация не предполагает никакой иерархии и никакой диахронии. Речь идет лишь о линеаризации некоей синхронической деятельности. Мы, следовательно, полагаем, что обе стороны нашей схемы взаимно проникают друг друга, что речевая деятельность пропитана параграмматизмом, а функционирование поэтического языка, со своей стороны, ограничено законами обычной речи. Тем не менее мы приводим следующую ниже упрощенную схему, чтобы подчеркнуть нередуцируемость обеих семиотических практик, равно как и необходимость для семанализа построить полную типологию всего

множества семиотических практик.



зерологический субъект \ sunyavada *Рис.3*

Поэтическая практика, скажем об этом еще раз, как раз и воплощает этот постоянный переход от знака к не-знаку и от субъекта к не-субъекту, каковым и является поэтический язык.

288

За спиной у человека, пытающегося уловить работу собственной мысли в пределах языка, возникает огромное «пустое» пространство:

«К несчастью, до такой степени углубившись в стих, я наткнулся на две пропасти, приводящих меня в отчаяние. Одна из них — это Небытие, к которому я пришел, не будучи знаком с буддизмом, и я до сих пор пребывая в таком расстройстве, что не могу поверить в собственную поэзию и вновь взяться за работу, которую я вынужден был оставить из-за этой сокрушающей мысли»[33].

Или:

«Я спустился слишком далеко в глубь Небытия, чтобы говорить с уверенностью»[34].

Коль скоро действие логики, управляющей обычной речью, на мгновение приостанавливается, то в процессе этого поиска «я» (субъект) исчезает; поэтому, чтобы восстановить «я» (субъекта), равно как и логику («чтобы размышлять»), необходимо не только некое грубое средство самопредставления (зеркало), но и параграм-матический жест, осуществляющий синтез «бытия» и «небытия»:

«Впрочем, признаюсь, но только тебе одному, что я до сих пор испытываю потребность, так велико было пережитое уничижение триумфа, смотреться в зеркало, чтобы размышлять, и если бы оно не висело над столом, где я пишу тебе сейчас письмо, *я вновь обратился бы в Небытие.* Знай же, что в настоящий момент я есмь нечто *безличное,* а вовсе не тот Стефан, с которым ты был знаком, я - способность Духовного Универсума видеть себя и развиваться через то, что некогда было мною»[35].

Освободим этот пассаж от тиков, свойственных религиозной эпохе, и мы обнаружим проницательный анализ той попытки синтеза («в момент синтеза», говорит Малларме, когда речь заходит о его поэтической продукции), каковую представляет собой поэтический язык, — синтеза, никогда до конца не осуществимого, («несинтетическое объединение») семных аппликаций (диалогов различных видов дискурса, интертекстуальности), с одной стороны, и Логоса с его законами логической коммуникации — с другой.

«Она станет доказательством от противного, наподобие математики или моей грёзы, которая, разрушив меня, сумеет меня возродить»[36] .

С этой точки зрения, символическая работа (работа «поэта») ускользает из-под груза той декоративной безделки или случайной аномалии, который возложила на нее

позитивистская (и/или платоническая) интерпретация, и предстает во всей своей значительности, свойственной той специфической семиотической практике, которая, совершая акт отрицания, *одновременно* отрицает как обычную речь, так и все то, что вытекает из этого акта отрица-
289
ния[37]. Она указывает и на то, что та семиотическая практика, которую представляет собой денотативная речь, является лишь *одной* из возможных семиотических практик.
Подобная интерпретация поэтической деятельности и ее места в нашей культуре предполагает, как мы надеемся, пересмотр рационалистических представлений, касающихся и всех прочих дискурсов, именуемых «анормальными».
Ради построения общей семиотики, в основу которой будет положено то, что мы называем семанализом, эта интерпретация отвергает императив речевой модели и предлагает нашему вниманию исследование такого производства смысла, которое предшествует *сказанному* слову.

Примечания

[1] «Эту функцию (поэтическую функцию. - *Ю. К.)* нельзя успешно изучать в отрыве от общих проблем языка, и, с другой стороны, анализ языка требует тщательного рассмотрения его поэтической функции. Любая попытка ограничить сферу поэтической функции только поэзией или свести поэзию только к поэтической функции представляет собой опасное упрощенчество» *(Якобсон Р.* Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс, 1975. С. 202.). Поскольку названные поэтические особенности яснее всего проявляются в так называемой поэзии, именно из нее мы и будем черпать примеры. Вместе с тем подчеркнем, что развитие литературной практики с конца XIX века стирает различие, которое традиционная риторика проводит между «прозой» и «поэзией».
[2] *Гегель Г. В. Ф.* Наука логики. Т. 2. М.: Мысль. 1971. С. 57.
[3] Под «поэтическим означаемым» мы будем понимать смысл целостного сообщения того или иного поэтического текста.
[4] «..в языке нет ничего, кроме различий», — подчеркивает Соссюр *(Соссюр Ф. де.* Труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1977. С. 152).
[5] Напомним о тонком разграничении между *отрицанием* (cntoqxmicov), *противоречием* (ctvciKEifieva) и *отказом* (apvitmcov), которое проводили стоики.
[6] См.: *Kneale R., Kneale M.* The Development of logic. Oxford: Oxford University Press, 1964. P. 21.
[7] Акт утверждения, в той мере, в какой он является лишь заменой *(Ersatz)* акта объединения, является делом Эроса *(Freud S.* La Negation // Organe officiel de la Societe psychanalitique de Paris. 1934. VII (2)).
[8] «Отрицание это эквивалент *(Nachfolge)* устранения, а точнее, инстинкта разрушения *(Destruktionstrieb)»* (Ibid.).
[9] Ницше показал взаимодополнительность этих двух божеств и, стало быть, взаимодополнительность обеих «операций» утверждение-отрицание в формировании поэтического акта: «Было бы большим выигрышем для эстетической науки, если бы не только путем логического уразумения, но и путем непосредственной интуиции пришли к сознанию, что поступательное движение искусства связано с двойственностью аполлонического и дионисического начал, подобным же образом, как рождение стоит в зависимости от двойственности полов, при непрестанной борьбе и лишь периодически наступающем примирении» *(Ницше Ф.* Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм // *Ницше Ф.* Сочинения. Т. 1. М.: Мысль, 1990. С. 59).
290
[10] «...каждое из них имеется лишь постольку, поскольку имеется его *небытие,* и притом в тождественном соотношении. ... каждое из них есть через небытие своего иного, следовательно, через свое иное или через свое собственное небытие» *(Гегель Г. В. Ф.* Наука логики. Т. 2. С. 48).
[11] *Платон.* Софист. 237 е.
[12] «Живописать следует не столько предмет, сколько идею этого предмета» *(Ponge F.* Fragments metatechniques (1922). Lyon: Les Ecrivains reunis, 1948.
[13] *Платон.* Софист. 237 е.
[14] В данном случае мы пока что не проводим различия между отрицанием, противоречием и различием. В связи с нашими дальнейшими рассуждениями см. также: *Pleynet M.* Lautreamont par lui-meme. P.: Seuil, 1966; *Sellers Ph.* La science de Lautreamont // *Sellers Ph.* Logiques. P.: Seuil, 1968 (рус. пер.: *Соллерс Ф.* Наука Лот-реамона // *Лотреамон.* Песни Мальдорора. Стихотворения. Лотреамон после Лотреамона / Составление, общая редакция и вступительная статья Г. К. Коси-кова. М.: Ad Marginem, 1998. - *Прим. пер.).*
[15] В том смысле, в каком о ненаблюдаемом объекте говорят в квантовой механике; см.: *Reichenbach H.* Philosophic foundations of Quantum mechanics. Berkeley-Los Angeles, 1946; Les fondements logiques de la mecanique des quanta // Annales de Г Institut Poincare. 1953. XIII (2).
[16] *Mallarme' S.* Lettre a Frangois Coppee, 5 decembre 1866 // *Mallame S.* Propos sur la poesie. Monaco: Ed. du Rocher, 1946. P. 75.
[17] Нетрудно заметить, что здесь и далее мы пользуемся абстрактным противопоставлением поэтического и непоэтического языков. В самом деле, та или иная семантическая единица, будучи повторена в «обычной» речи, может приобрести новое, коннотативное значение, однако в этом случае «обычная» речь утрачивает свою

чистоту и обретает «поэтическое» функционирование.

[18] Как это пытались сделать применительно к сюрреалистическим текстам.

[19] См. неизданное предисловие к «Игитуру» доктора Эд. Боннио в кн.: *Mallarme S.* Oeuvres completes. P.: Gallimard, 1945. P. 429.

[20] Письмо А. Казалису, июнь 1865. См.: *Mallarme S.* Propos... P. 51.

[21] *Mallarme S.* La Musique et les Lettres // *Mallarme S.* Oeuvres completes. P. 649.

[22] Об интерпретации этих логических законов см.: *BirkhoffG.* Lattice theory. N. Y.: American Mathematical Society, 1940. Пользуясь операциями булевой алгебры, Биркгоф устанавливает десять типов отношений, характеризующих структуры макрокосма. Он прибегает к следующим операциям: . конъюнкция, и дизъюнкция, — отрицание, з импликация.

[23] Интерпретации дедекиндовой структуры мы заимствуем у Б. Н. Пятницына. См.: *Пятницын Б. Н.* О логике микрокосма // Логическая структура научного знания. М., 1963.

[24] *Mallarme S.* Oeuvres completes. P. 647.

[25] Ibid.

[26] Негативность «Игитура» воспроизводит гегелевскую рационалистическую схему даже в том случае, если она ее разрушает, превращая ее исторический эволюционизм, в поиск истоков (истоков Логоса?).

[27] См. «Игитур», гл. IV («Бросок игральных костей») // Mallarme S. Oeuvres completes. P. 441.

[28] Ср. интерпретацию понятия *Vemeinung,* данную Ж. Ипполитом, в кн.: *Lacan J.* Ecrits. P.: Seuil, 1966. P. 880.

[29] «Бессознательное есть понятие, созданное на основе следа того, что конституирует субъекта», — пишет Лакан *(Lacan J.* Position de Г inconscient // *Lacan J.* Ecrits. P. 830). Об отрицании и о проблематике конституирования субъекта см.: *Lacan J.* Seminaire du 16 novembre 1966 // Lettres de Г ecole freudienne, 1967 (1), fevr.-mars; Seminaire du 7 decembre 1966 // Ibid. 1967 (2) Avr.-Mai.

291

[30] См. семиотическую интерпретацию этого понятия: *Mall L.* Une approche possible du sunyavada // Tel Quel, № 32, hiver 1968; перепечатано из сб.: Termino-logia Indica (Тарту).

[31] Ibid. По поводу отрицания в индийской логике см.: *Stall J. I.* Negation and the Law of Contradiction in Indian Thought: a comparative study // Bulletin of the School of Oriental Studies, Univ. of London, 1962. T. XXV. P. 52.

[32] Ibid.

[33] *Малларме С.* Письмо А. Казалису, март 1866 г. *(Mallarme S.* Op. cit. P. 59).

[34] *Малларме С.* Письмо А. Казалису от 14 мая 1867 г. (Ibid. P. 79).

[35] Ibid. P. 78 (подчеркнуто мною. — *Ю. К.)*

[36] *Малларме С.* Письмо А. Казалису от 4 февраля 1869 г. (Ibid. P. 87).

[37] Тем самым она превращается в *утверждение* - единственное, которое *вмещает бесконечность.*

1968

Порождение формулы

I. Предварительные замечания по поводу понятия *текста,* Семанализ

С помощью этих двух вещей — фильтра и порождения (формулы) - просветли меня в целостности!

Ригведа, 9. 67, 23-25.

Совершаясь в пространстве, расположенном по ту сторону «произведения» и «книги», иными словами, по ту сторону готового и замкнутого сообщения, работа, именуемая «литературой», предстает ныне в виде *текстов* — продуктов означивания, эпистемологическая сложность которых, после длительных колебаний, вновь достигает сложности древних священных гимнов. Чтобы понять эти продукты и воспроизвести их в *дискурсе,* воздействующем на текущую социальную практику, необходимо иметь какую-то теорию, и разрабатывать ее нужно в виде аналитико-лингвистической рефлексии по поводу *означающего-производящего-себя* в тексте. Слово *аналитический* в данном случае следует понимать в его этимологическом смысле (avaA,ixnq), *как разложение, роспуск* понятий и операций, с помощью которых репрезентируется в наше время значение; как *освобождение,* основой которого должен стать механизм современного дискурса об означающем (психоанализ, философия и т. д.), с тем чтобы *оторваться* от него и *разрешиться* в *смерти,* в стирании наличной — и сплошной — поверхности.

Для создания подобной теории прежде всего необходимо четко очертить понятие ее «предмета», *текста,* вычленив его из всей совокупности дискурсов, именуемых «литературными» или «поэтическими»; обретя таким образом свою специфику, эта теория дает возможность на втором этапе осуществить практический пересмотр тех многочисленных дискурсов, которые в современной науке классифицируются как «литературные», «научные», «религиозные», «политические» и т. д.

Итак, *текст* являет собой один из видов означивающей деятельности, он занимает свое, четко определенное, место в истории и подлежит ведению особой науки, специфику которой еще предстоит определить.

Будучи определенной практикой, осуществляющейся внутри означающего и при его посредстве,

текст выступает в более или
293
менее различающихся между собой формах многочисленных — как письменных, так и устных - «литературных», «философских», «религиозных» и «политических» дискурсов; отсюда возникает необходимость выявить текстообразующую ось во всей совокупности сказанного и написанного, а также определить «текстовые» особенности каждого языкового феномена.
Производясь в языке, текст мыслим лишь в своей языковой материальности и как таковой является предметом теории значения, вернее будет сказать, теории *семанализа,* чтобы подчеркнуть, во-первых, ее отличие от семиотики и, во-вторых, тот факт, что мы не собираемся блокировать изучение различных видов означивающих практик «знаком»; напротив, семанализ предполагает разложение знака на составные части с тем, чтобы внутри него открыть новую внеположность — пространство обратимых и комбинируемых *топосов,* пространство *означивания*[1].
Семанализ есть теория текстового значения; *знак* рассматривается в ней как зеркальный элемент, обеспечивающий репрезентацию процесса порождения (прорастания), который имеет место внутри него и в то же время захватывает его целиком; законы этого процесса и предстоит выяснить. Иными словами, не упуская из виду, что текст представляет собой систему знаков, посредством семанализа мы должны отыскать внутри этой системы другое место действия, заслоненное от нас экраном текстовой структуры, другую сцену, на которой совершается акт означивания, — *такая операция, по отношению к которой структура есть всего лишь некий осадок, отсроченный результат.* Суть семанализа заключается вовсе не в том, чтобы покинуть почву *знака* (ведь только он и делает семанализ возможным); семанализ позволяет избавиться от обязанности избирать только одну — центральную — точку зрения, а именно точку зрения *подлежащей описанию* структуры, и предоставляет возможность комбинировать различные точки зрения с целью реконструкции процесса *порождения* этой структуры. Опираясь на тело *языка* (в соссюровском смысле слова), семанализ позволяет избежать тематики психологизма и эстетствующего идеализма, которые в настоящее время оспаривают монопольное право на то, что получило название *письма* (Деррида). Однако, хотя семанализ причастен языку, он не имеет ничего общего с деск-риптивизмом как описанием некоего «корпуса данных», несущего информацию и обеспечивающего коммуникацию между отправителем и получателем. Отметим, что лингвистика, опирающаяся на подобные теоретические принципы, — на те же самые принци-пы, которые определяют ныне процесс технократизации так называемых «наук о человеке», — оказывается грубейшим образом суб-станциалистской и вещной, вернее, феноменологической. Она
294
обращается к «корпусу» языковых данных, уподобляя его некой поверхности, структура которой состоит из дифференцированных означивающих единиц, образующих некий феномен, - сообще-ние, произведенное на основе определенного кода. Предлагаемый нами *семанализ* не мыслим в рамках подобного дескриптивного подхода. «Тело находится там, где оно действует» (Лейбниц). Текст — это не языковой *феномен,* иными словами, он не есть структурированное определенным образом значение, которое манифестируется в теле языка, уподобляемом плоскостной структуре. Текст — это *порождение* значения — порождение, вписанное в рамки языкового «феномена», в рамки *фенотекста,* каковым является напечатанный текст; прочесть порождение возможно лишь методом восхождения по вертикали, следуя процессу генезиса, во-первых, его языковых категорий, во-вторых, топологии акта означивания. Следовательно, означивание представляет собой процесс порождения, внутри которого следует различать два аспекта: 1) порождение языковой ткани; 2) порождение некоего «я», занимающего определенную позицию ради презентации акта означивания. При восхождении по вертикали мы обнаруживаем (лингви-стическую) операцию порождения фенотекста. Эту операцию мы будем называть *генотекстом* и таким образом разделим понятие текста на фенотекст и генотекст (на поверхность и глубину, на наделенную значением структуру и означивающую продуктивность).
Очерченная нами зона порождения текста являет собой такой объект исследования, который «не подчиняется принципам евклидовой локализации» и лишен «субстанциальной специфики»[2]. Стало быть, текст представляет собой «динамический объект», а дискурс его анализа, то есть семанализ, имеет целью обнаружение типов динамизированных объектов, выступающих как объекты, наделенные значением.
Если означивающая деятельность представляет собой постоянное обращение фенотекста в

генотекст и наоборот, то специфика текста заключается в переводе генотекста в фенотекст; при чтении следы этого перевода мы обнаруживаем, когда пытаемся разглядеть за фенотекстом генотекст. Иначе говоря (и здесь мы берем на себя смелость предварительно сформулировать операциональное определение, которое в дальнейшем мы дополним и уточним), анализ означивающей продуктивности как текстовой сводится к тому, чтобы показать, каким образом процесс порождения знаковой системы манифестируется в фенотексте. Текстовой мы будем считать любую практику означивания, которая реализует на всех уровнях фенотекста (как в его означающем, так и в его означаемом) *процесс порождения той знаковой системы,* утверждение ко-
295
торой является ее целью. Выражаясь короче, можно сказать, что текстовой является любая практическая деятельность, в которой выполняется предписание Фрейда: Wo es war, soil ich werden. «Там, где было Оно, должно стать Я».

Данное определение нуждается в ряде уточнений.

А. Во-первых, следует решительно отделить сформулированное нами противопоставление генотекст — фенотекст от противопоставления глубинной и поверхностей структуры в генеративной грамматике Хомского.

Теоретические основания генеративной грамматики (мы не рассматриваем здесь ее практическую полезность) предоставляют ей то преимущество перед другими, аналитическими, подходами к языку, что в ней проводится синтетическая точка зрения, в со-ответствии с которой речевой акт предстает как процесс порождения. Однако глубинная структура, постулируемая ради возможности репрезентировать процесс порождения, есть всего лишь неграмматикализованное отражение отношений конкатенации, свойственных английскому (индоевропейскому) предложению. Иными словами, целью (и пределом возможностей) глубинной структуры Хомского является порождение *предложения,* которое она всего лишь *репрезентирует* в виде *линейной* неграмматикализованной и нелексикализованной абстрактной структуры (basic subject-predicate form)[3]; при этом не ставится задача проследить возможные этапы структурирования, предшествующие линейной структуре предложения (субъект — предикат). В модели Хомского глубинные компоненты в структурном отношении тождественны поверхностным, и в действительности не наблюдается никаких трансформаций, никаких переходов от одного типа компонентов к другому, от одного типа логики к другому[4]. Поэтому порождающая грамматика, собственно говоря, ничего не порождает, она всего лишь постулирует принцип порождения через постулирование существования глубинной структуры, которая на самом деле есть не что иное, как отблеск-архетип «исполнения» (performance). Теоретическое следствие постулирования глубинной структуры заключается в том, что последняя может послужить в качестве «научного» оправдания «ментального акта»[5], рассматриваемого в качестве непосредственной причины языковой деятельности, которая в свою очередь предстает всего лишь как выражение предсу-ществующих идей. Подобная концепция естественным образом перекликается с рационалистической психологией XVII в., и Хом-ский не случайно цитирует Херберта Чербери (De Veritate, 1624), верившего в «принципы или понятия, укорененные в разуме» и в «истины интеллекта», которые «запечатлены в душе диктатом са-
296
мой Природы». Отсюда рукой подать до картезианского принципа (с ним, надо полагать, солидарен и Хомский) «всеобщего согласия», основанного на «общих понятиях», разделяемых «нормальными людьми», из числа которых исключаются «тупицы, сумас-шедшие, слабоумные и опрометчивые люди»[6]. Так генеративная грамматика, являя собой пример динамичности в методологическом отношении, в теоретическом отношении представляет собой откатывание назад, вплоть до формулирования теологических принципов, в основе которых в конечном счете оказывается картезианский субъект.

То, что мы называем *генотекстом,* есть абстрактный уровень языкового функционирования; последнее, отнюдь не являясь отражением структур *предложения,* более того, предшествуя им и не вмещаясь в их рамки, позволяет составить их анамнез. Следовательно, речь идет о такой означивающей деятельности, которая, совершаясь в *языке,* не сводима *к речи,* манифестируемой в процессе так называемой нормальной коммуникации (не сводима к ее

универсалиям и законам их комбинирования). Генотекст оперирует аналитико-лингвистическими категориями (в каждом случае мы должны подыскать для них аналитико-лингвистические понятия теоретического дискурса); их предназначение заключается в порождении для фенотекста не *предложения* (субъект — предикат), а *означающего,* рассматриваемого на различных стадиях означивающей деятельности. Означающим в фенотексте может быть слово, сочетание слов, именное предложение, абзац, «бессмыслица» и т. д.

Генотекст не является структурой, но это отнюдь и не структурообразующее начало, ибо он вовсе не *то самое, что* формирует структуру или позволяет ей существовать[7], хотя бы подвергаясь цензуре. Генотекст есть бесконечное означающее; оно не может «быть вот тем самым», ибо не есть нечто единичное. Лучше говорить о множестве бесконечно дифференцированных «означающих»; по отношению к ним наличное, присутствующее здесь *означающее* — означающее наличной-формулы-проговариваемого-субъекта — является всего лишь одной из вех, одним из локусов говорения, акциденцией (ac-cidence, то есть подступом, приближением), которая добавляется к означающим, покидая собственное место. Генотекст — это множество *означающих,* внутри которого — а не вне его — может быть *помещено,* а тем самым и *сверх-детерминировано* приведенное к формуле означающее (фенотекста). Таким образом, генотекст есть не просто *иная сцена* по отношению к наличной формуле и текстовой оси, а *множество иных сцен,* и в этом множестве нет никакого ориентира, никакого указателя, ибо он упразднен — и расчленен — сверхдетерминацией, которая изнутри придает определенность бесконечности.

297

Эта бесконечная, существующая сама по себе множественность не укладывается в дихотомию «наличное — иное», сквозь которую просвечивает трансцендентное, будь то выпавший в осадок предмет, подтверждающий *уникальность* означающего, выступающего в единственном числе, или стирание смысла, в результате которого уничтожается всякая текстовая специфика, навсегда отправля-мая в область вне-смысленности с ее непреодолимой замкнутостью. И выпавший в осадок предмет, и перечеркнутый смысл свидетельствуют о попытках «я» постичь процесс производства, который они не позволяют прочитать из-за присущей этому процессу множественности. Производство означающих не просто имеет дело со структурой, оно порождает в ней сдвиги и трансформации, ибо оно есть нечто *большее,* чем структура и структурирование; это производство не только имеет дело с замкнутостью, но и пред-видит ее, ибо оно представляет собой то определенно-бесконечное пространство, в котором нельзя *увидеть* ничего похожего на замкнутость.

Упорно пребывая в *позиции* структуры, генотекст проходит сквозь нее, смещает ее и помещает во множественность означивающей деятельности, вытеснение которой составляет функцию наличной структуры. Постулирование генотекста означает преодоление структурной позиции, ее *транспозицию.* «Задачу эту называю я Транспозицией — и Структурой, другую», — писал Малларме в «Кризисе стиха»[8].

Генотекст, не являясь структурой и ничего не структурируя сам, лишен субъекта. Будучи внешним по отношению к субъекту, он даже не может рассматриваться как его нигилистический негатив, ибо он есть его «иное», действующее по ту и эту сторону от него. Местопребывание генотекста — вне субъекта и вне времени (субъект и время предстают всего лишь как акциденции пронизывающей их обширной деятельности); генотекст можно представить в виде некоего *механизма* истории языка и всех видов означивающих практик, которые ему известны; в генотексте «заданы» возможности всех конкретных существующих и будущих языков, до того как, подвергшись маскировке или цензуре, они выпадут осадком в фенотекст.

Наше осмысление различий между генотекстом и фенотекстом близко к генеративной теории языка, разрабатываемой Шаумяном и Соболевой; сами термины позаимствованы из их работ[9].

B. Различением генотекста и фенотекста обусловлено постоянное раздвоение дискурса, производимого по поводу означивающей деятельности, ибо во всяком языковом высказывании обнаруживаются два плана: 1) план языкового феномена (структуры)

298

связан со знаком и поддается описанию с использованием аппарата структурной семантики,

существование которой подразумевается в рефлексии, вращающейся вокруг знака; 2) план порождения (прорастания) значения не имеет более отношения к знаку; его организация осуществляется путем применения *различий числового* характера (см. ниже).

К *плоскости* фенотекста генотекст добавляет *объемность. Коммуникативной* функции фенотекста генотекст противопоставляет *производство значения.* Таким образом, в каждом продукте означивания обнаруживается двойной фон: в (коммуникативном) языке обнаруживается иной «язык» (производство значения), а текст возникает в точке сочленения обоих языков. Надо попытаться перехватить этот порождающий и разрушающий «язык», который производит и уничтожает любое высказывание, с тем чтобы за плоскостью коммуникации вскрыть скрывающуюся за ней работу по порождению значения.

Постулирование двойного фона вовсе не означает, что мы предполагаем существование идеального, неязыкового или «ментального» глубинного пласта, который, предшествуя коммуникативной речи, мог бы явиться ее причиной и составить объект архифилософской трансцендентализации. Этот двойной фон, отстоя на некотором расстоянии от языкового феномена, вовсе не предшествует ему и не обусловливает его возникновение. Он и есть его зарождение, иными словами, процесс зарождения феномена включен в сам этот феномен, и по причине этой включенности он разлагает феномен, стратифицирует его, придает ему пространственный характер и динамичность, значимую объемность, не поддающуюся овеществлению. В таком случае текст предстает в виде некоего тела, резонирующего во множестве регистров, и каждый из его элементов приобретает многомерность, которая, отсылая к присутствующим и отсутствующим языкам и дискурсам, наделяет их значимостью иероглифов. Порождение в такой же мере феноменально, в какой феномен есть результат порождения. Очевидным образом, различение генотекста и фенотекста, несмотря на его откровенную дидактичность, есть результат *материалистического* подхода, когда принцип структурирования усматривается в самой материальности структурируемого объекта. Именно такой подход необходим для создания истинно теоретического дискурса, когда предпринимается попытка осмыслить производство текста, заключающееся в постоянном обращении процесса прорастания в формулу, порождения в семя, в их взаимном преломлении, которое и образует ткань текста.

Подчеркнем, что подобного рода порождение не порождает никакого внеположного ему «факта». Мы имеем дело с процессом

порождения, с накоплением и прорастанием «зародышей»; он не имеет ничего общего с рождением *потомства,* с производством *продукта,* внешнего по отношению к процессу, в котором *производитель* мог бы наблюдать свою неудачную попытку *порождения. Формула,* прилагаемая к процессу зарождения, представляет собой текстовой комплекс, который, из-за того что представляет собой *формулу многократного* зарождения, то есть указывает на бесконечную множественность, *ни о чем не говорит.* Следовательно, формула — это не выражение поддающегося формулированию смысла, достигшего последней степени сформулированности, а некий *остаток,* коррелирующий с процессом зарождения, по отношению к которому он не является ни причиной, ни следствием; она есть *отпечаток,* подлежащий прочитыванию как нечто нечитабельное, необходимый побочный продукт, с помощью которого процесс зарождения ограждает себя от опасности превратиться в продукт порождения, то есть «родить», иметь потомство — иметь Смысл.

Итак, *формула* - это не предмет, а если она и выдает себя за него («Числа» Ф. Соллерса называются романом и в качестве такового продаются), то потому, что играет роль отвлекающего момента, с тем чтобы раздробить любой предмет, не дать ему спокойно выстроить себя, сместить его с оси и ввести обратно в процесс труда, не имеющего никакой *стоимости,* а потому не подлежащего опредмечиванию, обмену, продаже; «труд есть внутренняя мера стоимости, но сам он не имеет никакой стоимости». Являясь местом, где уничтожается всякая стоимость, всякий продукт и всякий обмен, формула демистифицирует стоимость предмета, обнажая в нем то, что любой предмет, наделенный Единственным коммуникативным Смыслом, старается затушевать: зарождение в нем бесконечного трудового процесса. Если же зарождение в определенный момент выпадает в осадок-формулу, то лишь для того, чтобы снова испытать головокружение от переполненной, множественной и бьющей через край бесконечности, которой надо дать возможность стечь вместе с чернилами на бумагу. Ибо формула, будучи отвлекающим приемом,

превращается в тело, способное встать перед зеркалом и увидеть в нем свое отражение. И тогда *увиденное,* неизбежно отскочив рикошетом, преобразует процесс зарождения, прерывает его ради его же трансформации, стало быть, приостанавливает его, чтобы затем заключить его в другую, новую формулу: (1.81.) «Объединенные в группы и рассеянные зародыши, все более и более производные формулы, и везде этот жест, поддерживающий, отсылающий обратно, отсекающий и трансформирующий».

Итак, формула внутренне присуща зарождению, она есть его проекция и движущая сила, она прерывает его, но и составляет его цель;

300

это глаза, которые смотрят, не видя себя и не видя зарождения, но в то же время являются его составной частью. Формула как отложение предыдущей деятельности и активное начало новой предстает в виде двойной работы; принадлежа бесконечному пространству порождения и взывая к другому, столь же бесконечному, пространству, она помещается между ними, являя собой точку, в которой процесс зарождения начинает *бить через край;* формула — это тот излишек, который прерывает зарождение и в то же время требует его; ей суждено быть отброшенной, а на ее месте начинается новый процесс зарождения, в свою очередь начинающий бить через край.

Термин «формула» используется нами для обозначения текста в том виде, в каком он предстает перед нами, также и с той целью, чтобы связать процесс означивания, развертывающийся в тексте, с операцией выведения логико-математических формул. Процесс означивания маркирует эпохи символизации, иными словами, «монументальную историю». Таким образом, на тексты следует смотреть как на *формулы* означивающей деятельности, совершающейся в естественном языке, как на последовательные этапы переработки и преобразования языковой ткани. Эти формулы призваны сыграть такую же, если не более важную, роль в деле создания и преобразования монументальной истории, что и открытия в логике и математике. Перед нами открывается огромное поле деятельности: нам необходимо понять, каким образом *тексты* на протяжении веков превращались в движущую силу преобразования систем мышления, перенося в область идеологии все те переделки означающего, которые способны произвести только они, а также работа логиков и математиков.

Вплоть до идеологического перелома, произошедшего в конце XIX в., формульные операции, производимые в ткани языка, блокировались, хотя и не отменялись полностью, такого рода идеологией, в которой литература мыслилась как репрезентация некой внеположности; риторика же могла предложить лишь формулы, перечисленные в курсе элементарной геометрии. Ныне становится очевидным, что на всех участках символического производства происходит ускорение, и то, что в истории символического последовательно практиковалось на протяжении веков, шаг за шагом находит свое выражение в текстовом письме. Формульные операции, введенные Малларме, Лотреамоном и Арто, произвели в языке революцию, подобную той, что совершилась в результате внедрения новых типов нотации - мнимых, иррациональных и т.п. чисел — в сфере символического. Необходимо вскрыть эти формульные инновации в текстовых операциях и разработать такие методы *семанализа,* которые позволили бы приступить к созданию материалистической теории значения.

301

Термин *формула* используется нами также для того, чтобы связать текст с теми великими священными кодами, которыми человечество руководствуется в своей деятельности на протяжении многих веков; выступая в виде *формул-законов,* они предписывают производить в сфере идеологии ту работу, которую означающее совершает, ее не проговаривая.

Представление фенотекста как формулы требует обнаружения в нем двойной зоны реминисценций, которая имеет выход как на символическим/математический процесс, осуществляемый означивающей деятельностью через язык в тексте, так и на корпус *идео*-логических/мифологических текстов, заполняющий собой каждый блок монументальной истории.

ГЕНОТЕКСТ	*символическое* математика	*идеологическое* мифы
	категории языка	
ФЕНОТЕКСТ	формула	

Рис. 1
С. Какую позицию следует занять в теоретическом дискурсе, чтобы сквозь структурированный остаток добраться до означивающей деятельности, которая не присваивается никаким субъектом, но вбирает в себя язык в его историчности? Разумеется, именно субъект теоретического дискурса способен проникнуть через феноменологическую поверхность готового высказывания (фенотекста), являющегося его собственной плоскостью описания, чтобы обнаружить не процесс рассказывания (в действительности он представляет собой всего лишь отсроченное высказывание и как таковой столь же феноменологичен, что и фенотекст), а процесс означивания, лежащий в основе самого описательного дискурса. Иными словами, субъект теоретического дискурса, который может не осознавать себя в феноменологическом описании, подобным же образом не осознает себя (признание этого факта свойственно субъекту науки; ср. работы Миллера) в дискурсе, не подчиняющемся объектному описанию, хотя и вновь конституирует себя в нем; это дискурс, постулирующий существование генотекста. Раздвоение текста на генотекст и на фенотекст по сути означает раздвоение теоретического дискурса. Если в семиотике, говоря о фенотексте, забывают о его субъекте, чтобы вычитать (Χεγεiv) в означающем некую истину, то семанализ при восстановлении генотекста присваивает себе эту первичную речь и ее
302
забытого субъекта, следовательно, он присваивает себе свой собственный дискурс, присваивает самого себя, чтобы вновь забыть о его субъекте. Но, по завершении данного пути, этот субъект уже не тождествен субъекту, который брал на вооружение некую истину на уровне фенотекста. На этом втором этапе возникает новое явление: в точке своего отвержения субъект делает вид, что подтверждает свою истину посредством утверждения того, что ее искажает, — ее зарождения. Представляя собой отвержение второй степени, этот дискурс, развертывающийся на бесконечном двойном фоне, вечно ускользающем, постоянно отодвигаемом назад, ведет к гипостазированию подвижного, нефиксированного субъекта. Совершая акт овладения самим собой, то есть разрушая структуру означаемых и прорываясь сквозь нее к процессу порождения означающих, осуществляя переход от отвержения субъекта к замене этим отвержением Закона = Желания, научный дискурс переходит в дискурс теоретический: к психозу примешивается перверсия[10].
Ниже мы попытаемся обосновать подобный тип дискурса, возможность которого и даже полная предсказуемость, без всякого сомнения, обусловлена появлением такого текста, как «Числа» Филиппа Соллерса; его мы и будем рассматривать в дальнейшем. Специфика этого текста заключается в том, что, даже применяя в своих *формулах* законы порождения, *остатком* которого эти формулы и являются, он представляет в своем повествовании, то есть на уровне рассказываемого, те теоретические, эпистемологические и политические принципы, на основе которых то, что *написано,* может быть *проговорено.* Именно этот уровень текста обеспечивает гарантию — проверку — дискурса: именно сюда, в это необходимое зеркало повествования, репрезентирующее своей вогнутой поверхностью нечто находящееся в процессе своего созидания, мы впрыскиваем теорию в тщетной попытке расплавить это зеркало. Такая попытка возможна лишь при допущении (а мы делаем это допущение), что «со времени некоего перелома, точно локализуемого в истории, стало невозможным считать письмо объектом, который можно изучать как-то иначе, чем через само письмо (через акт письма, осуществляемый в определенных обстоятельствах)»[11].
Очерчивая таким образом границы нашего исследования, мы в то же время наделяем его функцией *посредника* между тем, что создается на выходе процесса репрезентации — в тексте, и тем, что остается невыраженным (что составляет *долг* текста перед обществом). Эта посредническая роль сходна с тем повествованием, которое ведется по поводу не поддающегося пересказу сновидения с целью придания ему действенной силы. Вместе с тем это
303
посредничество репрезентативно, оно обусловлено законами самого текста, который, как мы покажем позже, отнюдь не выходя за пределы репрезентации, *содержит* ее в себе и предусматривает ее наличие вне себя, чтобы таким образом иметь возможность сделать отпечаток той *контрпечати,* посредством которой он маркирует бесконечность означающих и

которая тем самым не позволяет ему раствориться в трансцендентности.

П. Числовая функция означающего: исчисляющее. Означивающий дифференциал

Атомы, наделенные всевозможными способностями, посредством разделения и соединения преобразуются в тень, тепло, темноту и речь. Конечные атомы - параману - речи, когда проявляется их собственная сила, приводятся в движение артикуляционным усилием и сгущаются подобно тучам. Фонемы наделяются смыслом лишь для того, чтобы изложить предмет грамматики. Но в изолированном виде глагольные и прочие корни лишены какого бы то ни было смысла с точки зрения обыденного употребления...

Бхартрихари, Ve.

Число - это множественность, измеряемая единицей.

Аристотель. Метафизика, I, 1057a

Для меня бесконечные величины не суть целые, а бесконечно малые не суть величины. Моя Метафизика не допускает их в свои владения. Я смотрю на бесконечно малые количества как на полезные Фикции.

Лейбниц.

В современной теории языкового значения за исходный элемент принимается некая единица — носительница *смысла,* способная употребляться в составе той или иной структуры, которая в конечном счете и наделяет ее определенным значением. Эту единицу усматривали в *слове,* что и составляет отправную точку соссюровской теории знака. В наше время мы наблюдаем, как в структурной семантике почти произвольно выделяются в составе той или иной лексемы некие семы, которые представляют собой всего лишь «идеи», лишенные всякой материальной опоры; их существование ничем не оправдано, кроме как интуицией говорящего, подкрепляемой статистическими данными (Греймас, Потье). В дистрибутивном анализе слово также принимается в качестве основной едини-

цы, но при определении его смысла учитываются его контекстуальные связи, а также синтаксическое окружение (Хэррис и его последователи; Апресян говорит о «синтаксическом значении»). В обоих случаях целостность означающего не подвергается сомнению; ни одна теория языкового значения не покушается на эту целостность.

Однако можно указать на три весьма разнящиеся между собой попытки разрушить целостность означающего.

Первая попытка была предпринята представителями Пражской фонологической школы; не считаясь с целостностью, а следовательно, выразительностью слова[12], они атомизировали само его звучание [13] и от звуковой стороны слова сохранили лишь противопоставленные признаки, выполняющие в языке функцию различения. Поэтому фонема получила следующее определение: «Звуковой *маркер* фигуры слова» или даже такое: «Фонемы языка — это не звуки, а лишь звуковые *признаки,* соединенные вместе» (Блумфилд, курсив наш. — *Ю. К.)**. Совершенно очевидно, что фонологические исследования не опирались ни на какую теорию означающего, проводились на чисто эмпирическом уровне и не преследовали цели создать теорию значения. Тем не менее можно было предвидеть, что нарушение целостности слова и концентрация лингвистических исследований вокруг расчлененного звукового означающего в языке послужат исходной точкой для рефлексии по поводу символического функционирования языка. Действительно, именно в этом направлении мыслил Якобсон, когда связывал фонему с тем, что в индийских грамматиках носит наименование «спхота» и что мы определяем как концептуальную сверхдетерминанту фонемы[14]. К сожалению, экспансия фонологии не сопровождалась углублением ее теоретической разработки. В частности, можно было наблюдать, как в структурализме определенного толка происходит прямой перенос некоторых фонологических принципов в сферу значения на том априорном основании, что значение можно представить как комбинацию автономных единиц, вступающих в бинарные противопоставления. При таком подходе к определению предмета исследования была отброшена проблема значения *как развивающегося процесса,* равно как и проблема его сверхдетерминации; в результате сложилась статическая и механистическая концепция значения как «целого», состоящего из «частей»; эта концепция ныне является господствующей в структурной семантике, чем и обусловлена беспомощность последней при анализе *текста.*

Большой вклад в теорию значения внес также Жак Лакан; ему мы обязаны первым прорывом за барьер позитивизма, господство-

* Так в тексте оригинала; цитата не идентифицирована. — *Прим. пер.*

305

вавшего в дискурсах по поводу значения. Стремясь «показать, каким образом означающее вступает в означаемое на самом деле; показать, другими словами, что форма означающего, не будучи нематериальной, ставит вопрос о его месте в реальности»[15], Лакан определяет *букву* как «тот материальный носитель, который каждый конкретный дискурс заимствует в языке»[16], как «локализованную в своих основных чертах структуру означающего»[17]. Развивая мысль Фрейда о сновидении («Толкование сновидений») как о ребусе и иероглифе, Лакан не только настоятельно подчеркивает, что означающее предвосхищает смысл, но и радикально переосмысливает соотношение между смыслом и означающим как отношение *«настаивать на себе в»* (insistance), а не *«состоять в»* (consistance)[18]. Средоточием этого непрерывного настаивания означаемого, находящего прибежище под означающим, является идеограмма как буква и буква как идеограмма, то есть сплетение множества утраченных означающих[19].

Также и «Анаграммы» Соссюра следует отнести к числу тех теорий, в которых значение нащупывается сквозь означающее, распадающееся в результате активного настаивания смысла. Словно отрекаясь от своей собственной теории знака, Соссюр говорит о *рассеивании*[20] по всему тексту того, что ему представляется именем вождя или божества. Эта деятельность означающего, названная нами «параграмматической», решительно устраняет объектную непрозрачность языка и позволяет разглядеть двойной фон, о котором мы говорили выше, — порождение генотекста. Сегодня мы с почти полной уверенностью можем утверждать, что Соссюр ошибся, наделив имя собственное привилегией исполнять роль ядра параграмматизации. И все же именно благодаря этой ошибке ему удалось открыть закон, которому, надо полагать, следует всякое текстовое письмо; вкратце его можно сформулировать следующим образом: распространение конкретной функции означивания по всему текстовому означающему приводит к отстранению знака и слова как базовых единиц значения. Отправной точкой явления параграмматизма служит минимальная функция означивания, конкретизируемая одной или несколькими буквами (или фонемами, которые в данном случае являются различительными признаками, а не выражениями). Эта *«функция» развертывается* (действует) в текстовой последовательности, не ограничивающейся одним предложением. При таком подходе нет больше ни «сцеплений», ни «цепочек означающих», ибо нет более самих со-полагаемых «единиц». Напротив, буквы превращаются в «материальный носитель», который фенотекст предоставляет в распоряжение генотекста, вернее говоря, буквы становятся средоточием процесса означивания («локализованной в своих основных чертах

306

структурой означающего»), *точкой* означивания, в которой настоятельно пребывает бесконечное порождение.

Исходя из этой точки, мы и хотим локализовать наш дискурс по поводу «Чисел».

Продуцирующее-само-себя-означающее, проходя сквозь слово и предложение, знак и структуру и выходя за их пределы, *выстраивает*[21] бесконечность означивания в виде графических или фонетических единиц.

Выражение «бесконечность означивания» соотносится со всеми наличными и будущими возможностями комбинирования языковых единиц, с безграничными ресурсами означающего, которыми уже воспользовались или воспользуются в будущем различные языки и различные виды означивающих практик. При таком понимании бесконечность — это не привативный концепт (каковым она является в древнегреческой и современной философии; ср. a-peiron или a-leteia), ибо бесконечность не есть отсутствие чего-либо; нельзя сказать, что ей чего-то недостает («Бесконечность — это то, чему всегда чего-либо недостает», — говорил Аристотель), а потому она материально предстает в фенотексте в качестве оси его порождения.

«Графическая или звуковая единица», в которой настоятельно пребывает бесконечность означивания, представляет собой минимальный означивающий комплекс, выделяемый в фенотексте. При своем образовании этот «комплекс» может расчленить слово или, проигнорировав его границы, объединить две лексемы в одну, а другую разбить на фонемы, он привносит бесконечный ряд смыслов, обладает бесконечной значимостью, которую, однако, всегда можно локализовать в различных текстах и культурах. Этот означивающий

комплекс предстает в виде «единицы», отсылающей к бесконечному множеству, однако его следует рассматривать скорее как измеримую множественность, ибо его возможно локализовать и конкретизировать. То, что мы называем, в данный момент наших размышлений, «означивающим комплексом», не репрезентирует какую-либо «сущность» или означаемое; он маркирует *множественное* и *случайное* распределение бесконечности означивания. Поэтому мож^о сказать, что подобный минимальный означивающий комплекс имеет числовую функцию и сходен с тем, что в символике получило название «числа». Вместо того чтобы строиться на основе *знака,* отсыпать к референту или означаемому, текст использует числовую функцию означающего, и его дифференцированные комплексы относятся к разряду чисел. Это — текстовое — означающее мы будем называть *исчисляющим.* Обнаруженное нами сходство наводит на следующие размышления.
307
Во все времена число рассматривалось как узловой пункт, в котором маркируется дифференцированная, негомогенная бесконечность. Число — это точка зарождения науки и мистики, в ней намечаются их расхождения, но иногда и схождения (Пифагор, неоплатонизм, Каббала). Число — это метка на бесконечности, бесконечное, «представленное в виде точки»; это первейшее организующее действие — действие по разграничению и упорядочению. Оно отличается от простого «означивания» и охватывает даже более широкую область, в границах которой и может быть понято и локализовано «означивание».
Итак, проникнув внутрь знака, семанализ обнаруживает в нем *бесконечное исчисляющее,* которое рас-полагает неким *исчисляемым* (графическими и звуковыми комплексами), прежде чем найти для него референт или означаемое и сделать из него знак. Маркер, узел, упорядочение, представление/анафора — таковы функции исчисляющего. Палочки, зарубки, узелки, раковины, орехи — вот первые числа (в IV тысячелетии до н.э. майя вели счет с помощью узелков и связок веревок). Расположение палочек в определенном порядке (у майя за три тысячи лет до н.э. 10 штук = одна связка, 20 штук = одна связка), уже есть упорядочение бесконечности и составляет основу системы исчисления.
С самого начала число не *репрезентирует* и не *означает.* Будучи вне подражания (вне мимесиса и искусства), а также вне «идеала», а стало быть, значения и истины, рассматриваемой в ее метафизическом смысле, число не имеет ничего внешнего и ничего внутреннего по отношению к себе. Ничто не провоцирует, не производит, не причиняет его, кроме него самого. Число — это бесконечность, которая показывает на себя, себя маркируя, поэтому оно *анафорич-но,* его функция — *указать* на множественность, пометить ее (тара-умара используют указательный жест, когда считают).
По мере развития математики понятие числа распалось на множество разновидностей (отрицательные, мнимые, рациональные и иррациональные числа, группы Галуа, идеалы Куммера и Дедекинда и т. д.); чтобы распутать этот эпистемологический клубок, требуются специальные исследования[22]. Все же укажем на две концепции числа, представляющие для нас интерес с точки зрения развиваемых нами общих положений.
В рационализме Декарта число рассматривается в свете проблематики конституирования субъекта. Числа, относимые к тому же плану, что и универсалии, «зависят от нашего мышления»[23], и в то же время они репрезентируют конкретные предметы[24]. Будучи идеальными и субъективными построениями, они представляют собой виды *протяженности* в той мере, в какой последняя является знаком конечности субъекта[25]. Субъект, осознающий свою
308
протяженность и, следовательно, свой собственный предел, *упорядочивает* ее и таким образом создает науку о числах. Число, будучи промежуточной единицей между различными частями математического порядка[26], делает возможным измерение, вводит методическое единообразие и служит основой алгебраической геометрии, в которой целое измеряется путем сложения частей. Что же касается пространства и бесконечности, то они исключаются из понятия о субъекте и, следовательно, о числе, изгоняются за пределы способности суждения и вытесняются в область воображаемого — объявляются атрибутом Бога, этой необходимой опоры и обязательного дополнения к субъекту и его науке.
Возможность рассуждений в духе Декарта основана на изначальном отвержении — отвержении означающего и/или его функционирования вне субъекта. В этом случае число сводится к *знаку* в соответствии с дихотомией между «вещами» и «идеями», когда последние репрезентируют первые; рационализм влечет за собой «материализм» при условии, что опорой целого является

Бог. Разумеется, референт этого «знака»-числа заключается в скобки, его значимость сводится к минимуму, и в результате он редуцируется до некоего «допущения», причем данный знак не представляет его *конкретно,* но лишь подсказывает его как нечто внешнее. Таким образом, идеологический фон и синтагматические законы картезианского «числа» напоминают законы знака.
Теперь становится понятно, каким образом число-знак, творя конечное, творит и время, а знак Гегеля и Соссюра переживает время в протяженности. Являя собой место обращения бесконечного пространства в протяженность — в конечность для субъекта, число-знак постулирует время, с тем чтобы иметь возможность выделить из него (и обездвижить) многократность как нечто измеримое. Будучи субъективным, временным, он забывает об этом своем качестве и предстает на поверхности как нечто неизбежно структурированное: в закрытой целостности части выстраиваются в линейном, обратимом порядке, анализ переходит в синтез, и наоборот. Подобным способом можно строить алгебраическую геометрию, но не анализировать пространство, то есть строить аналитическую геометрию, ту, что создал Лейбниц в противовес Декарту... Таким образом, мйжно утверждать, что в теории Декарта содержатся в зародыше структурные принципы, и среди них фигурирует и число. Хомский имеет полное право смотреть на Декарта как на своего предшественника; действительно, говорящий субъект, чьи высказывания «порождает» Хомский, — это тот же исчисляющий субъект Декарта, который, дабы обеспечить свое существование, вынужден поместить пространство и бесконечность вне себя, назвав их Богом.
309
Бесконечность возвращается в отверженное означающее благодаря дифференциальному исчислению Лейбница. Его понятие бесконечно малой величины вновь наделяет число функцией точки-бесконечности[27], которая составляет специфическую особенность этого символического актанта и превращает его в маркер, актуализирующий в научной нотации все пространство развертывания означающего. Бесконечность проступает сквозь письмо познающего «субъекта», выбивая из-под него почву и даже доходя до полного его игнорирования. Символический процесс уже не есть измерение целого через его части. Точка-бесконечность подчиняется законам преобразования и *непрерывности:* ничто ничему не равняется, и за всяким совпадением на самом деле скрывается бесконечно малое различие. Поэтому она не образует структуры, а лишь постулирует функции, отношения, реализуемые путем последовательного приближения. Никогда не исчезает различие между числом, записываемым как (л), и множеством членов, способных его выразить: (У$_4$ = 1 + '/$_3$+ '/$_5$+ '/$_7$ + ...). Таким образом, единица дробится, число-знак — это интегрирующее зеркало — разлетается на куски, и нотация осуществляется уже по ту сторону от него. Результирующий *дифференциал,* аналогичный бесконечно малой синкатегорической величине (in fieri) номиналистов XIV в., — это отнюдь не единица, прибавляемая к другим, чтобы составить целое; это перетекание самой бесконечности в закрытое, завершенное высказывание. Подобное перетекание заставляет нас вспомнить знаменитое понятие непрерывности у Лейбница: речь не идет о том, чтобы заполнить все этапы приближения к пределу, главное — постулировать принцип преобразования[28]. Следовательно, теперь мы имеем дело не с (измеримой) протяженностью, прослеживаемой точка за точкой, а с обозначенным, расчлененным, проанализированным пространством — перед нами уже не алгебраическая, а аналитическая геометрия.
Вместо комбинирования единиц в единое целое мы имеем дело с безграничным означающим, расставляющим дифференциалы. Метод Декарта более не действует, и субъект, вместо того чтобы быть конечной причиной, ставящей пределы означающему, предстает как всего лишь один из моментов — как одно из местопребываний[29] означающего, безграничного в других отношениях. Теперь познание — это не суммирование, а процедура отчисления, исчерпания, посредством которой бесконечность приближается к вечно отсутствующему пределу. Таким образом, деятельной бесконечности не удается достичь своей полноты, но как раз полноте чего-то недостает, она-то и есть предел — нечто не-бесконечное, рассматриваемое как нехватка, привативное понятие.
310
Только в XIX в. Коши и Абель с помощью понятий предела, сходимости и т. д. смогли теоретически обосновать дифференциал Лейбница. Ныне с понятием бесконечности

оперируют теория трансфинитных чисел Кантора и теория множеств. Однако интересующая нас проблема, а именно анализ структурирующей работы означающего на стыке генотекста и фенотекста, требует обращения прежде всего к философской рефлексии Лейбница, поскольку именно в ней посредством конечной системы маркеров восстанавливается бесконечность.
Суть того, что мы назвали числовой функцией означающего, станет яснее, если мы обратимся к введенному Лейбницем понятию дифференциала. Если текстовое означающее рассматривать как исчисляющее, тогда актуализирующий его графический или звуковой элемент, с помощью которого записывается исчисляющая бесконечность, следует назвать *означивающим дифференциалом.* Его природа отлична от природы *сем,* составлявших до сих пор предмет семантического анализа (любая сема репрезентирует означаемое); изменчивость составляет саму суть означивающего дифференциала, он меньше любой, самой малой, фиксированной семы и с точки зрения семанализа представляет собой точку-бесконечность. Зона его действия простирается от слова-знака до бесконечно протяженного означающего. Именно в ней развертывается текстовое пространство — пространство связей и преобразований, а вовсе не целостность, состоящая из частей; это пространство не поддается исчерпывающему методическому описанию, однако его когерентность обеспечена «сохранением одного и того же основания при преобразовании». Иными словами, пространство означивания мыслится не как структурированное пространство, а как объект познания, *сверхдетерминированный* в результате действия принципа означивающего дифференциала. Таким образом, означивающий дифференциал оказывается тем местом, где генотекст проникает в фенотекст, а пространство означивающей деятельности выводится на линию языкового высказывания. Находясь совсем близко к знаку, но всегда сохраняя дистанцию по отношению к нему, означивающий дифференциал постоянно отдаляется от него в означивающую бесконечность, хотя при этом и кажется, что он приближается к конечному смыслу знака.
Понятие бесконечности в действительности применимо и к языковому анализу рационалистического толка (такова бесконечность у Хомского). Знак также может мыслиться как источник бесконечного, которое он расчленяет и актуализирует[30]. Однако эта бесконечность внешняя, речь идет скорее о неопределенном, чем бесконечном фоне, на котором выступает конечное. Знак спо-
311
собен освободиться от ряда ограничений (понятие, грамматика) в своем устремлении к внешней бесконечности, изначально и навеки от него отделенной. Таково поведение знака в сюрреалистическом творчестве с его изобретением новых слов, автоматическим письмом и т.п. Слова-знаки могут располагаться друг за другом и переплетаться бесконечным числом способов, маркируя перемещение языка по безграничному идеальному фону, на котором проступают эти знаки. Но при всей своей изменчивости знак все же обнаруживает постоянство двоякого рода: это неизменность отношения между означающим и означаемым и предсказуемость знака на основе языка. Если я изобретаю слово или конструкцию, которых нет ни в одном языке, а потому представляющие собой настоящий вызов любому смыслу, любому означающему, тогда я осуществляю на письме «невозможность невозможного» (Бадиу), и, поступая так, я подчиняю свой труд неумолимым законам языка, противостоящего сюр-реальности, сверх-действительности (сверх-означающему), которую я пытаюсь взломать. Называя бесконечный фон невозможной внеположностью, я предоставляю возможность прочтения моего языка как языка *конечного,* замкнутого, ограниченного. Подобные «сюрреалистические трансгрессии», совершаемые в направлении к над-материальной бесконечности, ибо она простирается поверх реального означающего языка, становятся внутренней мерой кодифицированной языковой системы; отвергая их, замкнутый язык означающих тем самым указывает на наличе самоцензуры, иными словами, он допускает существование некоторых «трансгрессивных» (то есть не-знача-щих) высказываний, с тем чтобы можно было прочитывать в них не-трансгрессивность.
Совсем по-иному обстоит дело с означивающим дифференциалом. Он есть маркер бесконечности актуальных означающих (а не бесконечности вне означающих), которому не находится места в ряду знаков, берущих бесконечность в качестве *опоры.* Ни один знак не может занять его место. Означивающий дифференциал находит свое место в теле бесконечно большого исчисляющего, в котором находятся и тела знаков, но в качестве ограниченного подмножества, а не как исходная и основная данность мысли. Означивающие дифференциалы относятся к разряду бесконечных

чисел, и их существование оправдано введением понятия бесконечного означающего — *означающих,* вписываемых в то, что мы называли *исчисляющим.*

Отметим, что проблематика означивающего дифференциала, если принять во внимание возможность ее соотнесения с той ролью, какой Лакан наделяет инстанцию буквы в бессознательном, часто оказывается затушеванной в двояком отношении. Один из
312
подходов, свойственных определенного рода психоанализу, заключается в том, чтобы рационализировать инстанцию буквы, поставив перед ней знак — конечный смысл — в качестве предела, достигаемого путем постепенного приближения. В психоаналитической интерпретации иного рода происходит полный отказ от понятия знака, а значит, и предела; тем самым отвергается и означающее как слишком логоцентрическое. И та и другая попытка характеризуется специфической разновидностью вытеснения — отказом мыслить маркированную сущность как определенную бесконечность, акциденцией которой она же и является. Представляется, что трудности, возникающие при названных подходах, могут быть преодолены путем постулирования наличия у *означающих числовой функции;* иными словами, мы постулируем существование *исчисляющего,* внутрь которого вписывается дифференциал. Постулирование числовой функции не нуждается в оправдании в связи с существованием знака как единицы означивания; перед нами открывается иная область — область *означающих,* не обнаруживающих «желания сказать», ибо они «означивают» бесконечно разнообразными способами.

Исчисляющее не отрывает означающее от означаемого, поскольку не может обойтись без того и другого. Оно есть и то и другое вместе, ибо пронизывает всю толщу языка. Лист бумаги, две стороны которого Соссюр уподобил двум сторонам знака, приобретает объемность, в ней означающее беспрерывно становится означаемым, и наоборот. Однако не соотношение двух сторон знака приводит в движение текст, а переход от пустого и бесконечного объема-пространства означивания к дифференциалу, маркируемому в тексте. Этот дифференциал также не в состоянии провести различие между означающим и означаемым, ибо он есть всего лишь маркер, размечивающий бесконечность, метка на языке, который есть уже не нечто данное, а «пульсация беспредельных органов»: (2.) «И я слышал, как мое собственное молчание опускалось к центру [комнаты] словно пульсация беспредельных органов». Отношение, возникающее — и оспариваемое — в тексте, не есть отношение *смежности* между двумя поверхностями (означающим и означаемым) или между двумя знаками, это *бесконечно малое отношение* между бесконечностью (означающим *и* означаемым) и ее маркерами. Таким образом, понятие означивающего дифференциала охватывает как «семные», так и «звуковые» элементы, конкретное расположение которых (назовем его фильтром) и образует текст[31].
\
Переплавляя означающее с означаемым, дифференциал превращается в средоточие множества функций, предлагаемых для одновременного прочтения, а именно:
313
— все смыслы, покрываемые означающим данного звукового или графического комплекса (его омонимы);
— все смыслы, тождественные означающему (означаемым) данного комплекса (его синонимы);
— все омонимы и все синонимы данного комплекса не только в одном конкретном языке, но и во всех языках, которым он принадлежит как точка бесконечности;
— все символические значения в различных корпусах текстов мифологического, научного, идеологического и т. д. характера.

В этом дискретном пространстве и происходит развертывание текста; генотекст переходит в фенотекст благодаря метке-дифференциалу, который выводит пространство исчисления на линию высказывания в формуле фенотекста.

Любая означивающая продуктивность — антирационалистическая и антисубъективистская — стремится обнаружить точку бесконечности во множественном означающем. На этой скользкой дорожке нередко случаются идеалистические заносы: вместо того чтобы элиминировать дихотомию (означа)емое/(озна-ча)ющее и, действуя в материалистическом духе, *маркировать* бесконечность точкой в тексте, традиция оставляет бесконечность «в подвешенном состоянии» и *воображает ее себе* в символизируемом, отрезанном от своего символизирующего. Так обстоит дело в символизме чисел (Каббала) и в поэзии, находящихся

в тесном отношении взаимодополнительности. «Ведь именно в отчаянной попытке узнать большее чистый божественный разум создал Каббалу чисел, которая есть не что иное, как полное невежество, неведение относительно души и ее поэзии. Непостижимая музыка души — это судорога неизмеримой любви, неведомой никакой Каббале. И богу тоже» (Арто).
Идеалистическая матрица задается путем постулирования заполненной конечности, подпираемой пустой бесконечностью в виде стенки, на которую проецируется воображаемое: «Ибо как же возникают умы, если не путем всасывания пустоты, и сами они есть эта пустота, всасывающая самое себя» (Арто). Всякая идеалистическая идеология и всякая попытка постижения трансцендентного бытия тесно связаны со всасыванием пустой бесконечности, не маркированной и не размеченной: «Понять — значит замарать бесконечность, и бытие бесконечности всегда было сущим лишь при условии быть конечным» (Арто).
Разрушить механизм, замкнутый «сущим», заполнить бесконечность дифференцированным означиванием — значит выйти за пределы дидактического треугольника «реальное — символическое — воображаемое» и тем самым расположить в порядке исчисляющее пространство — пространство текста.
314
В «Числах» местом действия избирается бесконечность, вписанная в дифференцированную означивающую деятельность. Транспозиция числа в слово составляет цель текста: «Сохранение словесных маркеров числа» (3.83.). Трудность, возникающая при чтении «Чисел», заключается как раз в необходимости постоянно пробиваться сквозь знаки, чтобы проникнуть в ту зону, где отлагаются приметы бесконечных дифференциалов. Текст опирается на единицу лишь для того, чтобы маркировать их преодоление:
«(2.10.) В то же время я был обязан пометить себя как некую единицу среди других, но единицу, не поддающуюся исчислению, вечно возбуждаемую своей собственной целью — »
Еще Малларме пребывал в поисках «совершенного, размашистого, самородного» слова[32], которое смогло бы разблокировать бесконечность пространства *(размашистое)* и спровоцировать порождение смысла *(самородное),* пробившись сквозь поверхность словесного языка: «Из многих вокабул заново творя целостное, новое, чуждое языку... слово»[33].
В «Числах» замысел уточняется и основной целью становится исследование данного аспекта работы означивания: никаких цифр, знаков — текст ткется из *чисел.*
«(1.85.) Я останавливался, давал возможность тому, что следует назвать нашим мышлением, свободно развертываться среди элементов и их чисел, я давал машине возможность проверять и расставлять числа в процессе счета и стирания, здесь, в физических и атмосферных колоннах [...] а я все плотнее и плотнее благодаря исчислению, ведущему еще дальше, чем вздыбившееся число —»
Число — графический и звуковой элемент бесконечного текста — надо воспринимать «как тон, который сам проводит соединительную черту» (4.96.), а число — означивающий дифференциал — как «принцип контроля, маскировки» (3.99.) бесконечности. Эти множественные дифференциалы, прямо названные в «Числах» *числами,* не имеют определенного места, их невозможно ни к чему прикрепить; текст выводит их на сцену, но они не *существуют* в качестве его единиц.
«(2.62.) Двойная для нас трудность, множество точек, сосуды, жилы, числа, пока еще не существующие в укромной глубине...»
Маркирование бесконечного означающего при функционировании текста лишает смысла любые идеалистические спекуляции, ибо оно представляет собой разметку множественности бесконечного генотекста: (4.72.) «"число остается единственной [реальностью], которую еще возможно помыслить как объективную"/ "числа суть единственная связь между теоретической наукой и объективным миром"/"сама мысль входит составной частью в объективную реальность"/"числа, иначе говоря, степени вибра-
315
ции"». Теоретическая цель обозначена здесь во всей ее широте: текст позволяет заложить основы материалистической гносеологии благодаря означивающей деятельности, *процессу* означивания, совершающемуся сквозь речь и субъект, сквозь наличность и ряд, образуемые этими понятиями в рамках метафизики. — На место *данного* означающего становится

порождающая текстуальность, бесконечная и множественная.
Посредством означивающего дифференциала текст организует себя в виде некоего пространства: (2.70.) «"Число есть перевод пространства"/" Концепция порядка, выраженного числовыми классификаторами, влечет за собой репрезентацию пространственного механизма"...».
При любом ином прочтении текста игнорируется его специфика, связанная с исчисляющей функцией генотекста:
(4.72.) «все частные свойства, образующие особую физиономию каждого языка, могут быть выражены численно» (Соссюр);
— генотекста, маркируемого буквой, цифрой-шифром (означивающим дифференциалом):
(2.82.) «.../ "разумеется, небо дало нам не глоссу текста, а саму его букву, вернее, его цифру-шифр; это был образ, состоящий из чисел, сам мир как модель, подлежащая расшифровке"»;
числа не складываются как отдельные единицы, а образуют поле деления, в котором царствует логика записи текста:
(3.99.) «основная их роль [чисел] заключается не в том, чтобы позволить производить сложение, а в том, чтобы увязывать между собой различные способы деления, действительные для тех или иных группировок».
Таким образом, знак подвергается разложению, и ему отводится место подмножества в составе бесконечно протяженного генотекста:
(4.76.) «..."предметами теории чисел являются сами знаки, форму которых мы можем распознать в ее всеобщности и с полной уверенностью, независимо[...] от незначительных различий, которые могут существовать в их начертаниях"».
Оторвавшись от цепочки единиц-знаков, текст вырывается на свободу в точке-бесконечности:
1. «Оторвавшись от потока, мы пересекаем точку —»
В «Броске игральных костей» Малларме число — «предел бесконечному», «вышедшее из звезд» — сочетается с формами прошедшего времени сослагательного наклонения (existat-il «существует ли оно», commen9at-il, cessat-il «есть ли у него начало и конец», se chiffrat-il «исчисляется ли оно», illuminat-il «знаменует ли оно»)[34], эквивалентного *будущему предшествования,* маркирующему перемещение субъекта в пространстве языка, посредством ко-

торого он развертывается и приобретает историчность[35]; так вот, число у Малларме, так же как и означающее, отталкивалось от фона линейной беспредельности — речи, которую он пытался обездвижить раз и навсегда в полностью структурированном пространстве: «То Единственное Число, которое не может быть иным»[36]. В *идеологическом плане* число у Малларме наделено внеположной бесконечностью, бесконечностью-опорой, на которое оно указывает и в то же время остается от него отдельным и проговаривается как очевидно-галлюцинаторное владение всей целостностью как суммой: «Существует ли оно или это только бессвязный сумбур предсмертных галлюцинаций...», «непреложность той единственной суммы»[37].
Числа, о которых идет речь в «Числах», принадлежат иной сфере — сфере бесконечного, помеченного генотекста, маркера-бесконечности. Эксплицитные научные определения, полностью вписанные буквами в текст, фиксируют место будущей работы; эта работа должна совпасть с той самой меткой, которую число сделает на символическом, выступая как объективная реальность и единственное хранилище бесконечности, ограниченной знаком. (Ниже мы рассмотрим иные функции научных высказываний.) Именно в этом месте развертывается присущее генотексту множественное означивание, внутреннее по отношению к актуальному языку, но не сводимое к его самоналичию. Именно в этом месте происходит вписывание означивающих дифференциалов, названных в индийских грамматиках спхотами; вовсе не разрывая и не расчленяя язык, они индексируют его распыление, рассеивание в бесконечности. Как введение в повествование дифференциалов следует прочитывать все эти «серые круги», «зерна», «семена» — Seminaque innumero numero summaque profunda «И бесчисленное количество семян, и глубокие вершины» — все эти «гласные», так часто возникающие в тексте в качестве «актеров», разыгрывающих роль «актанта» *число;* они катятся по пространству означающих, а затем выпадают на почву высказывания в виде неких точек

внимания:
(2.) «Взвесь из перемешанных серых кругов катится с неслышным шипением, способным заключить в себе день... Невозможно понять, замкнулись ли они уже, и действительно ли все отыгралось при их падении; невозможно понять, то ли ты среди них, то ли ты один из них, ибо вернуться в эту комнату означает отныне иметь дело только с ними... / ... / На полу точка внимания превратилась в темно-красную зарубку...»
(3.) «Et la voix disait cela, maintenant, et c'etait bien ma voix s'elevant de la vision coloree ou plutot du fond brulant des couleurs, ma voix que j'entendais moduler une conjuration fluide, pressante, ou les voyelles se suivaient, s'enchainaient et paraissaient s'appliquer au texte a travers mon
317
souffle. Leur suite agissait directement sur chaque detail, repoussait les elements hostiles, formait une chaine rythmee, un spectre qui rassemblait et distribuait les roles, les faits, et ce jeu m'employait comme une figure parmi d'autres, j'etait simplement pour lui un grain souleve, lance...». «И теперь голос произносил это, и то был наверняка мой голос, он возносился над многоцветным видением, вернее, над пылающим красочным фоном, этот мой голос, я слышал, как он, модулируя, произносит текучее, настоятельное заклинание, и гласные в нем следовали одна за другой, цеплялись друг за друга и словно липли к тексту, источаемые моим дыханием. Их ряд непосредственно воздействовал на каждую деталь, отталкивал враждебные элементы, строил ритмическую цепь — целый спектр, в котором копились и распределялись роли, факты, и в этой игре я был всего лишь одной из фигур, я был просто поднятым и подброшенным зернышком...» Подобно тому, как это наблюдается в древнееврейской традиции, именно на «гласную» выпадает задача донести модулирование генотекста, придать смысл недвижным согласным, которые мертвы без гласного звука; голос выступает в данном случае не как средство выражения смысла, а как средство указания на процесс порождения, благодаря которому немые линии и точки письма *продуцируют себя в виде текста* («Гласные — душа букв», — говорил Спиноза). Гласная — вот еще одна исполнительница роли актанта «означивающий дифференциал».
(3.) «Le relief vocal des lettres inserees dans I'inscription detachee — qui, sans elles, serait demeuree stable, opaque, indechiffrable —; 1'activite de ces atomes qui me permettaient ainsi d'intervenir en renversant Г operation dont j'etait 1'objet, 1'emission et la projection dont j'avais retourne au vol le pouvoir discret, tout cela ouvrait le lointain, le dehors — et je revois les sons penetrer le ciel violet jusqu'au fond des yeux». «Рельефный вокал букв, вписанных в запись, отдельную от всего — без них она застыла бы, осталась непрозрачной и не поддающейся разгадке — ; активность атомов, которая позволяла мне вмешиваться и заменять на обратную операцию, объектом которой был я сам; эмиссия и проекция — дискретную силу которых я обратил вспять на лету — все это открывало передо мной дали, внешнее пространство — и я снова вижу, как звуки пронзают фиолетовый небосклон и долетают до самого дна глаз — ».
Графический или звуковой элемент, превратившись в означивающий дифференциал, представленный гласной, позволяет произвести инверсию репрезентации и коммуникации («эмиссии», «проекции») и поворачивает к генотексту исчисляющее — бесконечное пространство («дали», «внешнее пространство», «фиолетовый небосклон»); *одновременно* означивающий дифференциал добавляет к устойчивой и не поддающейся дешифровке непрозрач-
318
ности «записи» прерывистую непрерывность («дискретную силу») исчисляющего.
Приглядимся повнимательнее к третьей последовательности «Чисел»; в ней не только эксплицитно представлена роль означивающего дифференциала, но — как, впрочем, и в других последовательностях, к которым вполне применим нижеследующий анализ, — в самой ее текстуре реализуется то, что мы назвали числовой функцией генотекста (слово nombre «число», вероятно, родственно греч. VSUG> = располагать, упорядочивать; вспомним, что говорит Соллерс в «Программе»: «Текст... отныне отсылает к функции, которую письмо, однако, не *выражает,* но *ею располагает»).*
«Смысл не высвечивается, если слова не становятся вначале объектами (слухового восприятия). Последние не могут явить свой смысл в силу одного только своего существования, не будучи воспринятыми» (Бхартрихари).
В третьей последовательности используются пять основных гласных французского языка: I-E-O-U-A; они подобны основным тонам, которые накладываются друг на друга, прерываются и звучат снова, и так до самого конца последовательности.
Например, А звучит плоско, это основная гласная в санскрите, она держит ноту в ударных слогах

начальной части последовательности: la *voix* [vwa] «голос», cela «это», voix, s'elevant [selva] «вознosясь», bralant [brjula] «пылающий». А — самый первый звук, это *распахнутость* тела внешнему пространству — работе означивания, генотексту (в древнееврейском «А» именуется pathagh, что значит «открывание»), эта немилосердно резкая нота звучит в трижды повторенном в предпоследней последовательности слове au-dela «по ту сторону»: по ту сторону репрезентации, по ту сторону метафизического разума, по ту сторону общества товарообмена; и то, и другое, и третье оказываются взломанными после того, как разлетается на куски их носитель — означающее, разомкнутое с помощью исчисляющего.

(3.99.) «— simplement ces plans ou ces drapeaux se deroulant et claquant dans le vent, ces grands drapeaux flottant dans 1'aire non encore respire, futur, et designant les nouveaux ecrans, les nouvelles tables, le nouveau texte sans fin ni commencement, reseaux, connexions, fils enchevetres dans la forme humaine comme un scaphandre se dissolvant dans le blanc, la vitesse immobile tournant, s'eclipsant, sautant au-dela des cadres et indiquant simplement 1'attitude a prendre et penser implacablement comme un A-

au-dela/ au-dela/ au-dela

319

... - «moi aussi, chose incomprehensible du monde» - et franchissant 1'histoire de ce qui desormais nous porte en nous consumant — eclats, fragment plus precis que 1'os, particules, gestes, cosmos — *% *$}* —» одни только поверхности или полотнища, развертывающиеся и хлопающие на ветру, эти огромные стяги, парящие в воздухе, которым еще никто не дышал, воздухе будущего, стяги, указывающие на новые экраны, новые таблицы, новый текст без конца и начала, сети, связи, спутанные провода, приобретающие человеческие очертания, подобные скафандру, растворяющемуся в пустой белизне, недвижная быстрота, вращающаяся, выскакивающая за рамки, показывающая только, какое положение следует занять и как упорно думать, уподобившись А —

-туда/ -туда/ -туда/

... — "и я тоже, непостижимая в мире вещь" — и пересекая историю того, что отныне несет нас в себе, поглощая нас — озарения, осколки острее кости, частицы, жесты, космос — *'% '$* — »

В третьей последовательности происходит переход от «А» к I/ E/JU, затем появляется О: vision, colore, plutot, fond. Звук Е, перемежаясь вначале с I и JU, завладевают фразой, уступая место U в конце ее, j'entanda/s, voydles, suiva/ent, *s'echangeaient, paraissaient,* texte, travers, sowffle.

Не избежали упорядочения и согласные: /Tuide неминуемо влечет за собой *souffle;* следует отметить нагромождение согласных во второй фразе: г, -гр, -rs, -rt, -dstr, -tr, -gr, -dr, ctr (repoussait, rassemblait, rythme, directement, spectre, distribuait, figure, autre, grain); эти согласные сплавляют означающее и означаемое в единое целое, благодаря чему в означающем проявляется «столкновение» «враждебных элементов», происходящее в означаемом. В той же второй фазе следует обратить внимание на сочетания —pi, -Ы (rassemWait, *employait,* simp/ement), которые перекликаются с ./Tuide, *souffle* в предыдущей фразе.

Прослеживая последовательность до конца, следует обращать внимание на «вокальный рельеф» букв, прислушиваться к их раскатам, и тогда станет ясно, что они выполняют функцию пространственных дифференциалов, а их статус в тексте подобен статусу *цвета* на живописном полотне: «Степень вибрации пространства» — число. Но звук, став цветом, производит другого рода размыкание текста: «сонет о гласных» вступает в действие в том месте письма, где «голос возносится над многоцветным видением»; это заставляет вспомнить восточные религии и религии американских индейцев, в которых можно обнаружить намеки на окрашенность слуховых восприятий. Таким образом, означивающий дифферен-

320

циал вводит в запись формулы бесконечность иных дискурсов, а не только наличные дискурсы:

(1.17.) «Кадр, в котором я пребывал, разумеется, нельзя было заполнить, если вспоминались лишь мириады повествований, развертывавшихся в тот момент...»

Но вспоминаются прежде всего предыдущие повествования, которые «проникают сквозь всех ныне живущих» (1.17). Когда в процессе чтения воссоздаются бездонные глубины генотекста, в их воспроизведении косвенно участвует вся библиотека прочитанных книг. Малларме считал работу по обнажению генотекста обязанностью критика, смотрел на нее как на археологию, ретроспективу: «Коль скоро работа фантазии прекратилась, роль критики в нашем веке заключается в создании коллекции всех узуальных и необычных форм, рожденных фантазией каждого народа и каждой эпохи... Все ретроспективно»[38]. В «Числах» эти разыскания занимают

место на авансцене, изгоняя оттуда наличный Смысл как единицу теологического характера: лавина генотекста, захлестывая формулу, сметает любой поверхностный, *явленный* смысл, а поскольку конденсаты формул в «Числах» ничего не говорят слушающему, желающему видеть в них некое сообщение, и из них нельзя извлечь никакой информации, то они лишь пробуждают воспоминания о бесконечности означивающей деятельности. И тогда можно записать следующий Закон: предварительным — непременным — условием и прямым и неотвратимым следствием воссоздания бесконечности генотекста является стирание наличного Смысла, на месте и в точке которого происходит вписывание Истории; это не «ретроспективная» История, не восстановление путеводной *нити,* связывающей «исторические достопримечательности», а текстовая, *монументальная* История, бурление множественной означивающей деятельности в «мириадах развертывающихся повествований». Стирание наличного смысла генотекстом памятников есть некое монументальное действо, которое суждено пережить нашей культуре в своих наиболее радикальных творениях; в них это действо совершается по ту сторону корней нашей культуры: «Новая пытка второй степени, пронзавшая всех ныне живущих».

Последовательность начинается словом voix «голос»; если мы хотим прочитать это слово как означивающий дифференциал, а не как застывший знак, то вначале нам придется подвергнуть в нем дешифровке то, что в современной аналитической терминологии называется Означающим, в священных же Гимнах (в «Ведах», например) оно воспевается в качестве некой магической силы и. именуется «звуком», «речью», «голосом». Неоднократно повторенное в пределах одной и той же последовательности, слово voix настоятельно пребывает в словах fluide, voyelle, vocal, vol, ondulation,

note и др. Звук v часто дублируется другими v или f в соседних словах; в одной только первой фразе следует друг за другом voix, s'elevant, vision, ybnd,/luide, voyelle, suivaient, travers, sou$le. Затем voix растекается еще шире, и появляются означивающие дифференциалы vol, vois, pouvo/r, ciel *violet* (см. выше в тексте, с. 27), но также и viole, viol (3.55 «...et c'etait, apres ce retournement et ce viol, 1'etendue elle-meme qui semblait se vivre dans sa lenteur » «и после оборачивания и насилия сама протяженность, казалось, переживала себя в своей медлительности»); то же можно сказать и о voile «вуаль», voile «покрытый вуалью» (их нет в тексте) — фиолетовая сила разрывает вуаль, и вновь звучит голос за подернутой вуалью поверхностью; также и viole «виола» — музыкальный инструмент, чей звук напоминает голос... Дифференцированный генотекст переполняет формулу фенотекста. Сонет о гласных можно уподобить фильтру между бесконечным порождением и формулой. Заметьте, как вся фраза держится на одной ноте O/U: atome, operation, objet, emission, projection, retourne, vol, pouvoir, tout, ouvrait, lointain, dehors, revois, son, violet, jusqu'au fond des yeux. Тут же приходит на память Рембо: O, omega rayon violet de ses yeux «O, омега фиолетовый луч ее глаз», и тогда нам легче прочесть фразу je revois les sons penetrer le ciel violet jusqu'au fond des yeux «и я снова вижу, как звуки пронзают фиолетовый небосклон и долетают до самого дна глаз». Фраза Соллерса, хотя и «отфильтрована» стихом Рембо, все же не есть его копия или инверсия. Сказанная на том же языке, она все-таки *иная:* она маркирует холодное констатирование фактов, отрешенное от времени и от субъективных комбинаций, в которые погружен пророческий и локутивный акт *стиха',* ее задача — вновь достичь неинформативной поверхности текста, которая «не обнаруживает желания сказать что-либо», поскольку проговаривает все то, что могло быть сказано по ту сторону фильтра (в нашем случае фильтра Рембо) субъективной литературы.

Теперь ясно, что, предлагая такое прочтение «Чисел», мы заставляем разум *напрячься,* совершить некий скачок, не отраженный ни в одном фиксированном означаемом. Значение рождается из комбинаторики звуков, оно продуцируется таблицей звуковых соответствий. Получается так, что именно *ничто,* само отсутствие устойчивой семантической *единицы* производит смысл в процессе установления корреляций в бесконечности генотекста. Между бесконечностью и наличным смыслом протянута некая *сеть* — сеть означивающих *дифференциалов.* — Подобного рода насилие над разумом неприемлемо для картезианского ratio, ибо при этом предполагается, что генотекст, порождающий *ничто* в бесконечности означающих, вламывается в этот вот конкретный *знак,*

оформленный и сформулированный. (Мы еще вернемся к топологии подобного рода

прерванного порождения.) Вот как мыслил себе Арто эту труднейшую операцию, совершаемую текстом в сфере мышления, когда взору вновь открывается множественный характер означивания, который cogito уничтожает, сводя к единству *Единственного* «я»: «Небытие, разрешающееся в бесконечности, после того как оно прошло через бесконечность, конкретность и непосредственность музыки, основанной на небытии, ибо нас поражает звучность слогов, до того как мы поймем их смысл, прекрасной музыки, иначе говоря, столь прекрасной, что хотелось бы быть, родиться ее сыном и верить в это, ибо ее присутствие означает, символизирует сам образ творения, которое начинается с нуля, в небытии, где нет звука и звук есть, ибо по образу и подобию небытия и ничто она все же звучит, и кажется, что все рождается из ничего, что там, где нет ничего, вначале есть звук, и все же звук может рождаться, и он также есть образ гармонии и чисел, в соответствии с которыми творится все. У Малларме можно найти этику трансцендентной поэзии и самой поэзии, и вместе с тем у него есть совершенно ясная и осознанная идея о множестве конкретных реальностей, наличествующих и вызываемых в представлении одновременно» (около 1933 г.).
«Пылающий красочный фон» — еще одна формула, ведущая нас по третьей последовательности; ее порождение, то есть текстовую значимость, невозможно прочесть, не обратившись к бесконечности генотекста — двойного фона, который необходимо актуализировать в наличной записи текста. Этот двойной фон «дистанцируется» от «поверхности», на которой осуществляются «эмиссия» и «проекция», где тело становится «лицом» и где имеет место «время»; отметим повторение слов в выражениях fond brulant des couleurs «пылающий красочный фон», fond des yeux «дно глаз» и почти полный повтор выражения fond brulant des couleurs как fond brulant de 1'air «пылающий воздушный фон» в конце последовательности. Если прочитывать bral- «пыла-» как означивающий дифференциал, то станет более заметным настоятельное присутствие в «Числах» этого дифференциала, сплавляющего означающее с означаемым. Текст «Чисел» начинается так: ...le papier brulait ... «бумага пылала», и далее часто повторяются слова feu «огонь» (и соответствующая китайская идеограмма, 1.61.X), rouge «красный», lumiere «свет» и т. п. Тот же дифференциал настоятельно присутствует в последовательности 3.55, перекликающейся с последовательностью 3: soleil «солнце», incendie «пожар», ce que j'appelle ici la lutte «то, что я называю здесь борьбой»... Пылающая сеть не просто украшение, она заставляет обратиться к тем традициям, в которых порождение значения в языке

мыслится в виде «огня и света»; в числе прочих мы имеет в виду ведийскую традицию. Такова значимость корней cit- и dhi- в ведийских гимнах[39]. В них часто встречаются такие формулы, как «сверкают строфы», «возжигает слова», «пылают миры», напоминания о том, что благочестивый человек «сгорает ради Агни». Санскритское слово arka передает взаимодействие света и гимна, которое в «Числах» становится взаимодействием света и формулирования текста; arka значит одновременно «свет» и «песнь». В том же плане, то есть в плане уподобления процесса символизации истреблению огнем, проводится в религии индуизма различие между «сырым» и «вареным»: ата (сырой) — это некто, не наделяемый никакими качествами, тот, чье тело не подверглось пожиранию огнем (ataptatanuh), a srta (вареный) обозначает тех, кто достиг своей (поэтической) цели[40]. Знаменитые языки бога Агни — это «языки пламени, хватающие и пожирающие» (II. 31.3); в Ведах также говорится о «разрушительном языке Агни». Л. Рену совершенно убежден, что имеется в виду язык «самого бога, а не язык совершающего богослужение». Итак, можно сказать, что «огонь», «пламя», «горение» *репрезентируют* в повествовании горнило, в котором тело субъекта истребляется означивающей деятельностью; именно здесь происходит распределение и переплавка различий, возникают «враждебные элементы», упоминаемые в «Числах», составляется «текучее, торопливое заклинание» гласных (то же в 3.55.: «..торопливое заклинание из следующих друг за другом гласных»); именно здесь исчезает всякий субъект, лишаясь возможности конституировать самого себя: «И в этой игре меня использовали как одну из фигур, я был в ней всего лишь поднятым и подброшенным зерном». Еще один скачок: враждебные элементы обнаруживаются и в «Ведах», где к ним применяется определение ari- (неблагоприятный); это некий внутренний враг поэтического труда, он превращает текстовое поле в *испытание* сил, в *бой* с оружием в руках, в *состязание* (X. 79, 3). Это зона борьбы и гибели, разложения и воссоздания — наиболее недоступная область означивающей деятельности, до нее с трудом добирается наука, но она по-прежнему завораживающе действует на идеологию (религию):

3.55 «...борьба с ее скачками инверсий и порождений...»; 3.19. «Все более дифференцированная едкая материя, постоянно въедающаяся в свое собственное пламя...» Это то самое пламя, которое алхимики назвали когда-то восстановителем металлов и элементов, тот самый огонь, который в свое время заворожил Фауста и Гёте.
Пересекая зону огненного порождения, предшествующую «гимну», мы наталкиваемся на резкое противоречие между светом и мраком, знанием и неведением, верхом и низом, жизнью и
324
смертью, поэзией и «безумием»: «Меня сопровождали, разрывали две невидимые функции: мы шли по *белому* ПУТИ, ОПУСКАЛАСЬ *ночь»* (3); выйдя из этой зоны, мы видим перед собой «сверкающую глубину воздушных масс», рассвет. Вокальный рельеф слова air «воздух», настойчиво повторяющийся уже в первой последовательности, вводит в текст некое новое пространство, отличное от только что преодоленного пространства горнила. Это область (aire) атмосферы (воздуха, air, которым дышат), музыки (air как музыкального мотива); это сосуд, гнездо, направление ветра (aire), блуждание (егге) во времени (ёге) горемыки (here), некое *«впечатление»...* Порождение временной и телесной структуры закончилось, замкнулось, теперь мы по эту сторону от него, «словно запор сорвался, словно вырвали корень» (3.55); мы видим и слышим произведенное, которое его производитель вводит во время как некий дар. Результат — сверкающие массы воздуха, но также и заря, свет, U$as ведических гимнов, нескончаемо воспевающих «светлое начало, освещающее людей и вещи» (sukrasadman «место пребывания которого — блеск», VI.47,5). Нет ничего общего между сиянием зари и светом разума. U§as, образуясь в процессе истребления всякой внешней поверхности, как телесной, так и умственной, означает в ведийских гимнах *благо, дар, богатство, предмет наслаждения,* но также и *продолжительность жизни, потомство* и даже *поэтический дар.* Для поэта-жреца богатство — это свет, отсюда постоянный эпитет citra. Этот лучистый свет *транзи-тивен,* он изгоняет темноту («ночь») и кладет конец вражде. Он *проговаривает формулу,* то есть продукт речи, уже присвоенный субъектом, после того как тот пересек зону производства заклинаний как некоего *излишка,* где ему не нашлось места. Как только этот излишек, эта бесконечность вбираются в формулу, генотекст превращается в *предмет наслаждения,* в *дар,* пригодный и для коммуникации, ибо он иррадиирует по направлению к другим. Наслаждение становится *предметом,* «спектром, в котором копились и распределялись роли», становится *даром:* (3).. «..можно было подумать, что все вокруг внимало друг другу, друг с другом соприкасалось», то есть все находилось в состоянии взаимного понимания, общения, все имело смысл. «Можно было подумать» при условии сохранения дистанции по отношению к порождению, при условии отказа от прочтения иллюзорно коммуникативной формулы, разрываемой условным наклонением, потаенное звучание которого выступает в качестве маркера бесконечного генотекста. Но если «сияние», то есть фенотекст, есть некий дар, оно одновременно есть и *жертвоприношение,* оно характеризуется «медлительностью, торжественностью, которым были причастны разрозненные фрагменты». Это момент ритуала, когда работа тела приносится в жертву ради об-
325
ретения лица («мое собственное тело, превратившееся в лицо»), порождение приносится в жертву ради «продукта». Заря, «столб зари» (amud al-subh), «свет», «столб хвалы», «свет зари» в манихейской и персидской мифологии указывают на одну и ту же функцию *вспышки, излучения,* переходную зону, где тело отнимается у разума[41].
Итак, постоянное присутствие «света» в фенотексте следует прочитывать как указание на тесную связь между поэтическим трудом и ритуалом жертвоприношения; это акт, посредством которого производится приносимое в дар и который побуждает получателя не воспринимать дар как предмет наслаждения, а воссоздавать в нем сам акт его производства во всей его множественности, тоже приносимой в жертву, когда предмет поступает в обращение. Отсюда такие ведийские формулы, как «U§as — это знамя жертвоприношения», «U§as ведет к жертвоприношению» и др.; отсюда и ритуальная направленность гимнов к заре. В них заря уподобляется также *молоку* священной коровы, и это уподобление удерживает повествование в зоне его формирования, формулирования также и после акта порождения. В других местах ведийского текста слово «свет» имеет сходный смысл. Свет — это молодая женщина, обнажающая грудь; он наделен всеми атрибутами женственности: супруга, любовница, сестра, часто вступающая в телесную связь со своим братом и образующая с ним кровосмесительную пару Заря — Ночь, противоположную греческому «инцесту», когда отец

скрывается за телесной оболочкой матери, ибо эта пара противоположна отцовской паре Небо — Земля. Пару Заря — Ночь мы обнаруживаем и в «Числах»: «Мы шли по *белому* пути, опускалась ночь».Возникает вопрос: можно ли считать, что целое направление современного письма маркирует себя двойственностью Заря — Ночь и тем самым ликвидирует плоскость говорящего субъекта и линейного значения, равно как и сексуальное подчинение «Того же» «Тому же», чтобы вновь обрести сущностную множественность в поисках женщины не-матери, единственной по-настоящему «другой» - женщины-сестры? Можем ли мы взять на себя смелость прочесть загадочный заголовок Лотреамона Les chants de Maldoror «Песни Мальдорора» одновременно как mal d'aurore «предрассветную боль», то есть жертвоприношение, зоревую скорбь как поэтический дар, или как male d'aurore «муж зари» - сладостный союз мужчины с песнью-зарей, которая только и может огородить его от платонических дружеских чувств к тем же мужчинам («Господь впустил педераста») и/или от семейной сублимации тела матери? Почти о том же повествуется в «Аврелии», и Малларме затрагивает ту же тему, когда восторгается драгоценным камнем, изящной вещью, бриллиантом[42]. В третьей последовательности «Чисел» «блестящий» (brillant) вокальный рельеф
326
можно прочесть как «бриллиант»; в конце книги этот драгоценный камень предстает как образ пространственного, множественного, отпламеневшего, глубинного текста: (4.100.) «...до самого камня, который не камень, поперечная множественность, прочитанная, заполненная, истертая, испепеленная и не желающая замкнуться в своем кубе и в своей глубине ... — *JE.-2)* — »
Подведем итоги. Место излитая песни, текста — это место перехода: (3.55.) «... Между цементным раствором и водой, между основной пульсацией и увлажненной тканью...» Проблема заключается в том, чтобы преодолеть поверхность рационального понимания и, не провалившись вниз, углубиться в песнь как видимое проявление невидимой объемности, в которой развертывается расчлененная и отсроченная бесконечность генотекста — та самая бесконечность, что есть следствие и причина песнопения. Проблема в том, чтобы проникнуть сквозь стену платоновской пещеры, лежащей в основании идей, сквозь стену языка-матрицы как принадлежности разума, знания и истины, взломать и снести ее. (3.55.) «Словно запор сорвался, словно вырвали корень... после этого поворота и насилия...» Не дать сомкнуться своду— своду метафизической пещеры, пройти сквозь него и выйти наружу, туда, где происходит энергичное распределение бесконечных означающих. Это единственного рода труд, невидимый из-под свода, но впервые делающий этот свод видимым. Именно он впервые обозначает его замкнутость, ставит ему пределы и наделяет его конечным характером. Таким образом, текст, хотя и пребывает в конкретном языке, должен пробить стену языка-знака, пройти сквозь отражающую поверхность стены-языка и обнаружить за ней внешнее пространство, ибо только он способен сорвать с него завесу и сделать его видимым. Текст должен проникнуть сквозь стену языка и испепелить ее, чтобы она не успела превратиться в непрозрачную поверхность или замкнуться сводом. Находясь всегда за стеной, пещера становится видимой лишь в процессе постоянного преодоления стены («водяной стены»). Тогда то, что из-под свода казалось раскрытием, *разоблачением,* теперь будет представляться всего лишь случайностью, (3.55.) «Комплекс, наблюдаемый все выше и выше, но также и ближе — члены — через невозможность понять эту новую объемность, переход по ту сторону свода, замкнутого и невидимого, прямо досюда —».
Формулы генотекста возникают на протяжении всей *книги* — в данном случае это слово следовало бы заключить в кавычки, поскольку в действительности речь идет о «книге», не имеющей начала (ибо она является продолжением другой — «Драмы») и никогда не заканчивающейся (ибо ее написание приостанавливается вместе с остановкой руки, держащей перо). В третьей последова-
327
тельности возникновение формулы лишь подытоживается, в то время как в других последовательностях оно продолжается, ширится, оркеструется. Как раз в третьей последовательности, в том самом месте, где огонь превращается в свет, где сверкают сполохи от столкновения множества видов означивания и пеплом выпадает текст как единственное, что

остается от предшествующего процесса горения, — именно здесь появляется *нотация* гласных — *эта,* а не иная нотация, — лишенная смысла, ибо бесконечно его порождающая: I-O-U-A-I. Именно теперь, «когда близок конец, когда замирает последняя протяжная нота (I)», (обратимся в последний раз к сонету о гласных: «красное і», еще пылающее жаром і), впервые появляется китайский иероглиф: Д і, что значит «иной», «отличный». Цепочка маркированных дифференциалов прерывается временной остановкой, молчанием, пробелом. Таким способом пробельное пространство заставляет обратить на себя внимание и в свою очередь вписывается в пространство означивающей деятельности. Тем не менее этот пробел не пуст, ибо представляет собой маркированную и поддающуюся маркировке, дифференцированную и индексируемую бесконечность, которую стремится вывести наружу дифференциал. В результате генотекст решительным образом расширяется, ибо в нем обосновывается иной язык, радикально отличный от французского. Читатель неожиданно оказывается перед неизвестным ему ранее письмом; оно отвлекает его от огласовки привычной ему коммуникативной системы, в которой соотнесение морфем с одним-единственным смыслом мешало прочтению текста. Оно отсылает читателя к двойному фону, к «пылающей глубине», о которой говорится в начале последовательности; это и есть то место, где вступает в действие иероглифическое письмо. Ведь звук I, на котором замерла формула, *бесконечно лишенная* смысла (I-O-U-I-A-I), если расшифровать его как означивающий дифференциал, безусловно, применим ко многим другим элементам всего множества существующих языков. Но *текст* организует это множество языков в виде бесконечности, сосредоточенной в одной точке, а потому, чтобы *запечатлеть* (записать посредством грамм) специфику своего функционирования, он выбирает письмо, законы которого наиболее близки его собственным — китайскую иероглифику. Действительно, означивающий дифференциал I в китайском языке может применяться к некоему множественному механизму, который сам по себе есть текст. Это I, записываемое иероглифом Д, «означает» *иной, отличный,* но «располагает» двумя компонентами: *поле* и *совокупность* и «репрезентирует» «человека, вздымающего руки, чтобы защитить себя или выказать уважение». В «Числах» нет намерения *проследить* длительный процесс переплавки, в результате которой из значений «поле», «совокупность»
328
и «человек в оборонительной позе или делающий почтительный жест» получается значение «иной, отличный». Истинное намерение, разумеется, заключается в том, чтобы *маркировать с* помощью дифференциала, пустого для «логоцентрического» читателя, а потому эксплицируемого и конкретизируемого в данном случае незначимым, но множественным иероглифом, резкое различие между последовательным, линейным чтением и считыванием бесконечно малых величин, иными словами, разрыв между поверхностью «говорения» и той объемностью, тем горнилом, где порождается текст. Далее в «Числах» (2.88.) говорится о пробельном тексте, ибо в него вписывается бесконечное пространство пробела. Сам китайский иероглиф, обозначающий «текст», указывает на необходимость проделать тяжелую работу по упорядочению в языке, прежде чем можно будет вписать букву; слово «текст» записывается сочетанием иероглифов, имеющих значение *речь •£, хлыст £* (эти два комплекса начертаний дают значение *урок)* и *буква %.* . С другой стороны, звук I, с которым связано появление первого иероглифа в «Числах», может маркировать число Один, и тогда он изображается одной чертой: — *один;* вот первая метка на бесконечности означивания. Далее мы читаем: (3.55.) «...зацепившись за одну-единственную приглушенную ноту, за прочерк в форме I...», и в этом описании нам видится начало порождения текста.

В тексте «Чисел» неоднократно появляется тот или иной иероглиф, чтобы окунуть фенотекст в генотекст и показать происходящую в последнем игру чисел-означающих. Эта функция исчисления (ее определение мы дали выше) составляет одно целое с функционированием иероглифа. М. Гране особенно подчеркивал важность того, что он называл «одной из основных особенностей китайского мышления, а именно: чрезвычайно уважительное отношение к числовым символам, которые сочетаются как угодно при обозначении любого количественного понятия»[43]. Китайское *число* не есть *цифра,* ибо оно не есть нечто количественное, оно указывает на определенное различие в бесконечном и тем самым оно упорядочивает, комбинирует, организует ритм; оно *меньше, чем ничто,* ибо лишено смысла, и *больше, чем бесконечность,* ибо способно маркировать любые классификации и любые ритмические прогрессии, способно маркировать гармонию. Цифра нужна для счета, в то время как *числом* именуются «циклические знаки, изобретенные для обозначения не разрядов, а мест, и способные вызвать представление скорее об аранжировке, размещении, чем об итоговой сумме»[44]. Следовательно, «числа» в китайской

космогонии обращаются в той же зоне мышления, в которой мы поместили дифференциал; иероглиф выделяет это пространство, принадлежа к такой практической деятельности с языком, в которой не подвергается цензуре факт порождения бесконечности.

329

Итак, текст — это шарнир, дифференцирующий пространство чисел и связывающий его с другим пространством — пространством языковых знаков[45]. Пункт за пунктом он переносит одно пространство в другое, процесс порождения в формулу.

(4.48.) «Проблема в следующем: как трансформировать, точка за точкой, одно пространство в другое, имперфект в презенс, и как самому включиться в процесс умир-... прикоснуться словно краской к гранулированной, гладкой энергии, к поверхности порождения и уничтожения...» В этой точке нет более места даже для малейшего слова, потому что это «бесконечность, рассеянная повсюду, без всякого усилия», «пустота -» искра -»точка -» звук -»сияние -> семя» (4.56.), «то, что было названо "священным", "загадкой", "тайной"» (4.56).

III. Предложение как семантическая единица. Именное предложение. Означивающий комплекс как текстовая единица

Речевой обмен основан на словах повседневного (внешнего) употребления, ибо они рассеяны повсюду и удобны, а грамматика исследует их в изолированном состоянии лишь в целях осуществления грамматических операций. (Но) люди приобретают точные знания вовсе не с помощью сочленения смыслов (слов), соотносящихся с внешним узусом. Вот почему внутри — alaukika - не существует ничего иного, кроме предложения.

Бхартрихари

Матрицы синтаксиса даже в расширенном его понимании составляют совсем небольшое число...

Малларме

3.3. Только предложение имеет смысл; имя обретает значение лишь в контексте предложения. 3.318. Предложение я понимаю - подобно Фреге и Расселу — как функцию содержащихся в нем выражений.

Витгенштейн

Дифференциалы, располагаясь по ту и другую сторону слова, образуют ткань текста; его основной единицей — отзвуком дифференциала — будет для нас *предложение.* «Предложение, это неопределенное построение, безграничное варьирование, есть сама жизнь языка в действии»[46]. Предложение не относится к знакам[47]; рассматриваемое в своей семантической функции, оно не предстает в виде некой целостности, разлагаемой на лексические, семантические или грамматические единицы. Оно есть

330

процесс, некое действие, посредством которого происходит формирование смысла, а значит, оно не сводится к аккумулированию смыслов произнесенных слов. Его можно расшифровать, исходя из лежащего в его основе процесса порождения; при вычитывании этого процесса язык одновременно отбрасывается к своему древнему состоянию и связывается с тем, что его дублирует в актуальный момент, на двойном фоне процесса порождения, которое является следствием своей собственной причины[48]. При подобном взгляде на значение крупных единиц текста, рассматриваемого как процесс, но *являющегося нам* в виде формулы, становится ясно, сколь механистичен замысел построения *структурной* семантики, когда смысл представляется как совокупность единиц (сем); работа текста при этом совершенно не затрагивается.

Предложение, мыслимое как единственная реальность языка и/или как место порождения смысла, *показывает* бесконечность генотекста, в которой формируется язык. Но чтобы более четко выделить эту функцию, присущую всем «крупным единицам» (дискурса), мы займемся выявлением характерных особенностей тех из них, которые, хотя и предстают в виде «предложений», ибо обозначают законченное (если не окончательное) *утверждение,* тем не менее заметнее других маркируют свою принадлежность — в качестве языковых фрагментов — к бесконечному процессу порождения значений. Этот тип крупных единиц текста мы будем называть *означивающим комплексом.* Подобного рода комплекс характеризуется тремя особенностями: 1) он производится между двумя паузами; 2) его интонация есть интонация незавершенного, приостановленного высказывания; 3) он не соединяется с последующими комплексами, образуя цепочку, а просто прикладывается,

апплицируется к ним (мы имеем в виду логический смысл слова *аппликация),* образуя текст.

Текст «Чисел» как раз и состоит из таких комплексов. Они маркируются двумя паузами в начале и в конце, и прочитывать их следует с интонацией незаконченного высказывания; на такую интонацию эксплицитно указывает многоточие в конце каждого комплекса (но этот конец отнюдь не означает завершения). В «Числах» не используется *точка, а* в тех редких случаях, когда она все же появляется, она маркирует некое подмножество в комплексе (в первой и во второй последовательности, когда текст еще по-настоящему не организован; см. также начало последовательности 3.31. и др.). В конце каждой последовательности ставится тире; его следует прочитывать как особо подчеркнутое или непрерывное многоточие, маркирующее незаконченность последовательности. Таким образом, многоточия и тире — это метки на тексте; вместо того что-

331

бы соединять предложения, они выделяют комплексы в изолированные блоки, прилагаемые друг к другу без всякой связки.

Мы проводим четкое различие между *означивающим комплексом* и *предложением,* поэтому мы постулируем (и дальнейшее изложение должно явиться первым доказательством нашего постулата), что минимальной единицей (или, если угодно, *минимальным высказыванием) фенотекста* является *означивающий комплекс,* в то время как *предложение* есть минимальная единица коммуникативного *дискурса.*

Означивающий комплекс — это синтаксическая группа[49], состоящая из модифицирующего M_a и модифицируемого M_e; конститутивным членом является *модифицируемое* M_e. Под конститутивным членом мы понимаем член, выполняющий синтаксическую функцию группы в тексте в целом. Означивающий комплекс, так сказать, отдает тексту как целому свой *детерминированный* элемент и в результате наделяется синтаксической функцией, аналогичной функции придаточного предложения. Однако в литературном тексте главное предложение может отсутствовать, так что означивающий комплекс уподобляется придаточному, у которого отсутствует главное; это как бы придаточное, присоединенное не к пустоте, а к бесконечному количеству означающих, в данном тексте отсутствующих; они должны «порождаться» читателем текста. Так, можно сказать, что «Бросок игральных костей» Малларме состоит из означивающих комплексов, которые никогда не образуют законченных предложений с четкими границами; они словно наколоты на пустующую белизну страницы и состоят из *модифицируемых* M_e, замирающих на краю пустоты, а предикаты, за которые они могли бы зацепиться, отсутствуют.

«Un *coup* de
des
M
jamais
M_e M_a
quand bien meme *lance dans des circonstances eternelles»*
M_e M_a
du fond d'un naufrage

Синтаксическую роль модифицируемого M_e может взять на себя существительное, тогда модифицирующим M_a будет прилагательное; эту же роль может выполнять прилагательное или глагол, модифицируемые наречием, а также глагол, модифицируемый косвенным падежом или предложным оборотом. Однако эти

332

категории начинают испытывать пертурбации, когда синтаксическая группа становится автономным означивающим комплексом — минимальной единицей фенотекста. Модифицирующий член уклоняется от выполнения своей предикативной функции, беря на себя лишь функцию детерминации, поглощаемую модифицируемым членом. В результате предикативная функция испаряется, и важнейшее следствие этого процесса заключается в том, что полученный таким способом означивающий комплекс не маркирует более ни время, ни субъект, ни какую-либо иную глагольную категорию; происходит *«номинализация»* как М ,

так и M_e. В роли M_e чаще всего выступают *существительные, прилагательные* или именные и адъективные формы глагола: *причастия настоящего* и *прошедшего времени, инфинитивы.* Если в означивающем комплексе в роли M_e использован глагол в личной форме, то его временная значимость существенно отличается от той, которую он имеет в обычном предложении (мы проследим это на примере употреблений форм имперфекта и презенса в «Числах»); в этом случае глагол не характеризует никакого лица и находится вне линии времени. Итак, можно сделать вывод, что означивающий комплекс наделен следующими тремя функциями:

1. Функция когезии: члены означивающего комплекса M_a и M_e образуют регулярную и стабильную структуру, характерную для данного языка; при этом используется тот или иной *спецификатор* (флексия, предлог и т.д. в зависимости от типа языка и конкретного случая), который устанавливает грамматическое отношение между M_a и M_e на уровне фенотекста — M_a / M_e.
2. Гиперассертивная функция: означивающий комплекс утверждает реальность с помощью означающего своего собственного маркера.
3. Функция инфинитизации, обращения в бесконечность; это дополнительная по отношению к двум другим функция. Инфини-тизация означает, что означивающий комплекс *извлекает* свой маркер из *наличного бытия* и посредством номинализации помещает его во множество потенциальных значений.

Напротив, с точки зрения *предложения* именно M_a репрезентирует минимальное утвердительное высказывание в совокупности текста. Поэтому конститутивным членом предложения является M_a, то есть *предикат.* В этом случае M_a обладает предикативной функцией, даже если не выступает в форме глагола.

Если глагол или связка опущены, то мы получаем именное предложение, наделенное всеми функциями предложения (коге-зивной и ассертивной функцией, по терминологии Бенвениста), но, кроме того, оно уподобляется означивающему комплексу по причине наличия у него вневременной и внесубъектной функции. И тем не менее именное предложение остается предложением, то

есть его конститутивным членом является модифицирующее M_a (именное или глагольное), в то время как означивающий комплекс, конститутивным членом которого является M_e, представляет собой по сути дела *бесконечное утверждение.*

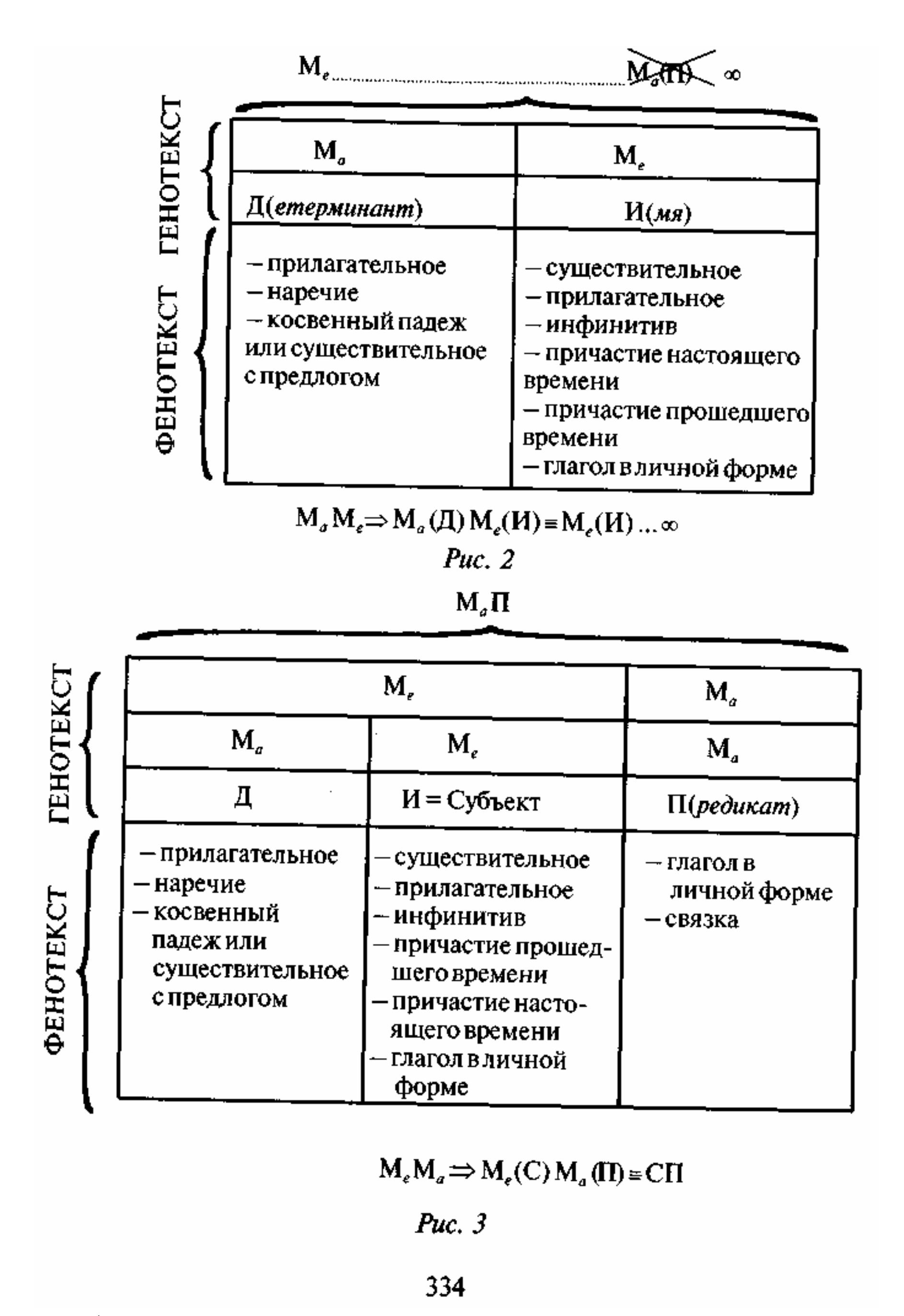


Рис. 2

Рис. 3

Необходимо сделать должные теоретические выводы из проведенного нами различия между означивающим комплексом и предложением, поскольку техническая сторона дела может скрыть от нас его эпистемологическую значимость.

Прежде всего мы полагаем, что предикативное предложение S-P не является обязательной элементарной структурой символического функционирования, как это утверждается в порождающей грамматике Хомского; в основе символического функционирования может лежать также матрица M_e (N)... Предикативная структура, как о том свидетельствует само ее название (praedicatum от лат. praedico «провозглашать»), публично вещает о чем-то, провозглашает, обнародует нечто относящееся к данному предмету; предмет — это *высказываемая вещь,* вещь прославляемая, восхваляемая, иными словами, мыслимая в составе ритуала публичного высказывания.

Означивающий комплекс, лишенный ритуальности, но возникающий в том самом месте, где создается, а затем ритуально оглашается означающее, представляет собой иную стадию символического процесса. Ее можно рассматривать в качестве одного из этапов совершающегося в генотексте порождения категорий значения; предикативная структура S-P возникает лишь на завершающем, коммуникативном, этапе, она составляет ядро любой мысли, поскольку в ней происходит отделение *субстанции* от ее *атрибутов* и от

процесса. Отметим, что в основе текстовой практики лежат именно означивающие комплексы, и тот же тип организации обнаруживается в некоторых языках с иероглифической письменностью, как, например, в китайском. Этим, несомненно, объясняется, хотя бы отчасти, появление китайских иероглифов в «Числах».
Второй вывод, вытекающий из проведенного нами различения, заключается в том, что, уклоняясь от предикации, означивающий комплекс и все регулируемые им виды семиотической практики избегают высказывать «нечто» по поводу «предмета» и задают себе неисчерпаемую и стратифицированную область разъединений и комбинаций, исчерпывающих себя в бесконечности и точности своих маркеров. Это значит, что область означивающей деятельности, опирающейся на означивающие комплексы, хотя и находит свое проявление в языке, тем не менее ничего и ни о чем не сообщает, но продуцируется в процессе очерчивания собственных границ, когда слова становятся нотацией аппликируемых комплексов. Описанная таким образом область, лишенная, стало быть, своего внешнего пространства, но характеризующаяся постоянным возобновлением процесса зарождения отличий, может быть приравнена к нечеловеческому аспекту формальных наук, в час-
335
тности, математики. Действительно, если литература всегда представляла собой некую идеологию нечистой совести, то именно с того момента, как она стала мыслиться так, как мы ее только что описали, говоря конкретнее, с момента перелома, совершенного Лотреамоном и Малларме, стало ясно, что текстовая *практика* представляет собой прохождение сквозь сферу идеологии, и в этом смысле она есть некая внеположность по отношению к идеологии. После этого перелома возникла возможность многие тексты прошлого прочитывать не как «литературу», а как-то иначе... Означивающие комплексы подобны придаточным предложениям, утерявшим главное и ставшим автономными. Они вводятся наречием или союзом, которым предшествует многоточие, указывающее на отсутствие того, остатками чего они являются:
(2.30.) *«...словно* мы испытывали последствия взрыва, воспоминание о котором сохранялось в нас лишь в виде мгновенных вспышек...»
(там же) ... «Сколько других живых зияний, с отрезанными гениталиями и выколотыми глазами...»
(там же) ... «Не считая для белых обитателей мира, которые верят в иной мир...»
В других случаях комплексы представляют собой ряды *перечислений* имен: (1.29.) «...Складки, протоки, морщины, объемы, рисунки...». Иногда к ним аппликируется и *глагол:* (1.29.) «...Не только "я" и "вся моя жизнь" - дни, хождения, труды, что всегда предчувствовалось среди звуков, запахов — холод летом, бетон в море, похожие на борозды облака, след которых хранит мой пораженный мозг...»; однако этот глагол как бы подчинен именам, детерминирующим комплекс (в сочетании «след которых хранит мой мозг» глагол «хранит» детерминирует «след», и именно детерминированное таким образом имя представляет весь комплекс, аппликируя его к предшествующему ряду); он вовсе не предикат, обеспечивающий сцепление со следующим далее комплексом, и именно потому, что глагол не берет на себя роль конституирующего члена текстовой единицы и не распространяет свою значимость на последующие комплексы, предложение не достигает конечной точки, оставаясь незавершенным.
Подчиненное положение глагола вовсе не означает, что он исчезает полностью как глагол. Совсем наоборот, большая часть текстовых комплексов в «Числах» образуется посредством аккумуляции *личных глагольных форм,* чаще всего в имперфекте или презенсе.
(1.) «Я видел свои глаза, но они стали совсем маленькими, а взгляд становился все медленнее, морщил лицо, словно оно было покрыто сеткой; казалось, он высвечивал нервы, лежавшие под кожей, где-то очень далеко».
336
(4.28.) «Вы видите все это, вы умеете точно выделить отдельную особь данного вида... Вы открываете глаза, вы перечисляете то, что проходит у вас перед глазами...»
Заметьте, все эти глаголы не указывают на завершенное событие или событие, которое

должно завершиться в будущем; они обозначают состояние, виртуальность, удерживаемую внутри способность, которая, разумеется, может и проявиться, однако существенная ее особенность заключается в том, что она остается незавершенным процессом, мифом, так и не обратившимся в ритуал. Кажется, будто означивающий фрагмент, неважно, имя или глагол, заимствует у глагола его грамматическую форму, чтобы маркировать ею такой процесс означивания, какой обычный глагол выразить не в состоянии; это означивание совершается вне времени и вне субъекта, оно ближе к номинализации, чем к глагольной актуализации. Подобная направленность глагола на имя позволяет маркировать такую модальность, которая ныне отсутствует в индоевропейских языках; еще четче она маркируется в «Числах» многочисленными именными и адъективными формами глагола. «Числа» изобилуют *инфинитивами и причастиями настоящего и прошедшего времени.*

А. Инфинитив

(2.10.) «Я был рожден для того, чтобы *прильнуть* к ней, чтобы *помчаться* вслед за ней по наклонной плоскости времени, чтобы *запечатлеть* стенку своего лба на ее медленном ускользании, чтобы *сообщить* ей пульсацию своей крови...»

(2.86.) «...И снова бесконечно *повторять* это... Вводить это без конца в движение органов, лиц, рук... Перегруппировывать это, перепечатывать, заставлять перечитывать и слушать вновь, перевооружать всеми средствами, в каждой конкретной, точно определенной ситуации...»

Выступая в серии придаточных предложений (2.10.) или в именных предложениях (2.86.), именная форма глагола, то есть инфинитив, сохраняет две глагольные функции, необходимые для построения предложения: она обеспечивает грамматическую *когезию* утверждения и удостоверяет реальность утверждаемого (отсюда «ассертивная функция»: *так оно и есть).* Однако, будучи именной формой, инфинитив лишен свойств, присущих чисто глагольной форме: лица, времени и т.д. Поэтому, когда инфинитив замещает личную глагольную форму, он придает вне-субъектную и вневременную значимость предложению, которое мы назвали *текстовым комплексом,* чтобы не путать его с классической формой предложения; текстовой комплекс представля-

337

ет собой именное предложение или напоминает его. Предложение, в котором глагольную функцию берет на себя номинализо-ванный элемент, каковым и является *инфинитив,* — такое предложение лишено авторской субъективности и даже всякой связи с говорящим (см. Э. Бенвенист, цит. соч.). По той же причине оно выпадает из факторного ряда, то есть из того, что совершается во времени, и лишь маркирует нечто как становление в пространстве. Таким образом предложение очерчивает место действия значения, сцену, где то, что совершается, еще не существует, ибо оно всегда находится в стадии становления. Итак, перед нами такая разновидность означивающей деятельности, которая указывает на процесс порождения вне времени, то есть на порождение, не связанное ни с «ситуацией», ни с «наррацией», не имеющее ни начала, ни конца, ни говорящего субъекта, ни адресата; оно совершается одним усилием, которое, чтобы не иметь ни начала, ни завершения, обретает значимость *правила, предписания, закона,* в соответствии с которым субъект и его временные и личные свойства подлежат отмене.

Таким образом, будучи средством номинализации, инфинитив выступает в законодательной функции; вернее будет сказать так: он маркирует *предписание* именно в силу того, что он номинали-зует. Так, у Гомера инфинитив неоднократно используется в формулах обетов и запретов, а в греческом и в индо-иранских языках любой инфинитив может выполнять функцию императива. Некоторые лингвисты, при попытке реконструировать предшественников инфинитива (в частности, ведийского инфинитива на -tavai, -tav[a]), постулировали существование синтаксически автономной формы со значимостью, весьма близкой к значимости императива[50]. Одновременно можно наблюдать, как инфинитив в составе приведенных выше комплексов сохраняет определенную независимость по отношению к тому члену комплекса, к которому он присоединяется; он не локализует его ни в пространстве, ни во времени, а лишь связывает его с контекстом или противопоставляет ему. Отсутствующий субъект приказывает «объекту» присоединиться к другим членам последовательности; тем самым этот объект становится псевдосубъектом, и всякий автор, заявляющий о своей

собственности на дискурс, устраняется посредством записи *закона,* в инстанции которой субъект предается забвению.
Итак, можно наблюдать, как глагол, склоняемый к имени, маркирует модальность, в которой язык производит пословицы, сентенции, аргументы, доказательства. Он противопоставляется личному глаголу, маркирующему модальность, в которой язык продуцирует наррацию, описание ситуаций, эпопею. Напротив, модальность мифа оказывается также и модальностью закона; тогда
338
становится понятным, почему мифологические тексты Индии, Китая или Иудеи записаны в виде сентенций, свода предписаний, Таблиц Законов. Только то, что вырастает, порождается вне категорий времени и лица, способно *властвовать* и иметь *значимость формулы.* Только в модальности *становления-закона* может быть высказана формула, составляющая цель текста (фенотекста, порождаемого генотекстом); это единственный закон, включающий в себя свое собственное нарушение, ибо он содержит в себе, в виде некоего излишка, также и свое собственное становление, порождение, бесконечность.
Современные индоевропейские языки утеряли способность маркировать лексическими и синтаксическими средствами закон-становление, потенциальность мифа, предшествующего ритуалу. Не для того ли, чтобы восполнить эту утрату, в текстовой работе, наблюдаемой нами на примере «Чисел», воскрешаются забытые значимости глагольных форм? Можно предположить, что инфинитив как именная форма глагола используется в «Числах» в составе означивающих комплексов для того, чтобы к двум обычным глагольным функциям (когезивной и ассертивной), необходимым для построения предложения, добавить *третью глагольную функцию* - функцию *инфинитизации,* отсылки к бесконечности. Представляя означивающую деятельность как процесс порождения, форма инфинитива указывает на то, что «высказываемое» есть постоянное становление, ничем не ограниченное прорастание во времени и в инстанциях речи; но это прорастание всегда здесь, оно есть нечто упорно присутствующее, и это бытие в наличии становится законом, который вместе с тем отсутствует и в бытии, и в наличии. Функцию отсылки к бесконечности номинализован-ного глагола можно передать словами «в процессе чего-либо»*. Однако мы лучше эксплицируем значение полученных таким образом текстовых комплексов — предложений, в том числе именных, — если истолкуем его с помощью глагола etre «быть», тут же указав, что мы берем глагол *быть* не как «связку» или предикат индентификации, а как такой же полноценный глагол, что и другие глаголы. В санскрите он означает «расти, прорастать»; от bhu-произошла форма *es, которая утеряла ныне значимость становления и сохранила лишь функцию связки и идентификации.
Именно такой значимостью наделяется глагол *быть* в «Числах», где он выступает в формах имперфекта и презенса, ибо является составной частью текстовых комплексов, описанных нами

* Ю.Кристева использует выражение en train de, фигурирующее в составе глагольной перифразы etre en train de + inf. букв, «быть в процессе делания чего-либо», аналогичной герундиальным перифразам с «прогрессивным» или «актуальным» значением в других европейских языках. - *Прим. пер.*
339
выше, и, сочетаясь с номинализованными или адъективированными глаголами, он лишается всякой перформативной, экзистенциальной, феноменальной значимости; его задача — маркировать процесс *создания,* что и становится его постоянной обязанностью. Именно так следует прочитывать все эти фразы вроде следующих: (4.12.) «словно речь шла обо всех нарисованных и изображенных красками предметов...», (1.) «это было нечто совершенно неизвестное и новое, то, что было только что произнесено...», (1.) «я был остановлен на краю собственного ритма...», (2.) «Я был своим собственным телом вне протяженности и звука, и одновременно я был отсутствием тела, отсутствием протяженности и звука».

B. Причастия настоящего и прошедшего времени

Причастия — адъективные формы глагола — имеют ту же функцию: номинализовать предложение, вырвать его из темпорально-сти и субъективности и ориентировать на утверждение некоего становления, отличного от того, что наличествует в данный момент. Они всегда связаны с тем именем, которое детерминируют, так что почти все прилагательные в

«Числах» отглагольные, то есть причастия. Следовательно, любая характеризация относится к «процессу становления», постоянных качеств не существует, и любое состояние наводит на мысль о том, что, будучи внутри него, его же и производит; такова роль причастия прошедшего времени. Причастие настоящего времени, подражая темпоральности сочетающегося с ним глагола, иначе говоря, просто обозначая процесс без его локализации в пространстве и времени, вместе с тем очерчивает то место, где из бесконечности вырастает формула, тем более что в текстовых комплексах часто отсутствует личный глагол, сопровождающий инфинитив, и возникает впечатление, что причастие настоящего времени подвешено к пустоте — множественному пространству означивающей деятельности, на которую указывает многоточие.

(1.33.) «...То, что я мог сказать, исходя из этого, было связано с мощью демонстрантов, заполнивших улицы со знаменами, с оружием — или, наоборот, демонстрантов преследуемых, блокируемых, останавливаемых, расстреливаемых... связано с недвижным падением чисел и в то же время вверено ему... Рабочие перед воротами заводов, все приближающаяся смута[...] постепенно осознаваемый факт, что пространство принадлежит всем, новое сияние, делающее недействительными оправдания порядка, подвижный бог, принявший вид порядка, циркуляция бумаг, изменяющая ориентацию всей системы...»

340

(4.100.) «...Поднимаясь вверх в последний раз и воспаряя в последний раз — дотрагиваясь в последний раз до вас и подавая вам в последний раз знак в черепе освещенного небосклона, расползшемся повсюду без страха, находя вас в последний раз вдали от внешней наготы, а также в затерявшейся, удвоенной изнанке металла, вас, несомых до самого камня, который не камень, поперечная множественность, прочитанная, заполненная, истертая, испепеленная и не желающая замкнуться в своем кубе и в своей глубине — »

Нельзя сказать, что в этих именных предложениях перед многочисленными причастиями настоящего и прошедшего времени опущен глагол *быть.* Именно глагольный элемент, заняв место феноменального *быть,* а также в результате изменений в модальности означивания, взял на себя именную функцию, чтобы маркировать не смысл, а его порождение, рассматриваемое в отвлечении от его завершения. «Пылающая и не желающая замкнуться в своем кубе и своей глубине» не равнозначно «то, что пылает и не желает замкнуться в своем кубе и своей глубине». Опущение связки означает радикальное изменение способа означивания, которое от идентификации субъекта переходит к обозначению того факта, что то, что пишется, направлено на производство *отсутствующего здесь* смысла. Предложение как бы созерцает само себя и обдумывает посредством глаголов-прилагательных или глаголов-наречий модальности своего собственного производства. Таким образом, можно сказать, что функция отсылки к бесконечности *номинализованного* (или адъективированного) *глагола* есть также функция самообозначения; с ее помощью производство текста приоткрывает себя тому вне-настоящему, в котором оно и происходит. Причастия настоящего времени вовсе не замещают высказывания вроде «Это я мыслю себя поднимающимся вверх... парящим и т.д.»; они всего лишь маркируют то, что причастие настоящего времени как глагольная форма обозначает на протяжении всей истории языка: процесс вне времени и вне лица.

Различие между номинальностью, обозначающей как бы *виртуальную, возможную* и *императивную* функцию, с одной стороны, и *глагольностью,* маркирующей акт, протекающий во времени, с другой стороны, по-видимому, является особенностью, свойственной санскриту, а также арабскому[51]. Если сегодня мы различаем две модальности означивания: бесконечное порождение и феноменальную актуализацию, связывая первую с *именем,* а вторую с *глаголом* (несмотря на взаимопроникновение их функций, «имя» и «глагол» рассматриваются нами как наиболее устойчивые парадигмы соответствующих значений в *современных* индоевропейских языках), то в санскрите, хотя обе эти модальности и присутствовали, они не были прочно закреплены за именем и глаголом и легко переходили друг в

341

друга, однако при этом различение двух типов означивания вовсе не исчезало (см. примечание 51). На переход от бесконечного порождения к феноменальной актуализации указывал, в числе прочего, адъективный «шарнир», производный от глагольного корня; присоединяясь к существительным, он наделял их способностью участвовать в процессе порождения

означивающей деятельности, который это отглагольное прилагательное обозначало; существительное становилось местом и объектом вне-временного и вне-личного процесса означивания. В латыни таким шарниром является прилагательное на — ndus; tempus legendae historiae означает «время истории, предназначенной для прочтения». Обращение глагола в имя и наоборот посредством прилагательного на —ndus характеризует *имя* как маркер внешнего по отношению к нему порождения, передаваемого прилагательным на —ndus, последнее же по причине своего подчиненного положения начинает маркировать *долженствование,* трансформирующееся в *будущее.* Вне-личное порождение означивания связано с вневременностью и незавершенностью (то есть с *именем),* которые, будучи извлечены из настоящего, его же и включают. В некотором смысле настоящее *обязано* своим существованием вневременному и вне-субъектному порождению, и эта *обязанность,* или этот *долг* с точки зрения настоящего предстает как *будущее*[52]. В «Числах» инфинитивы, причастия настоящего и прошедшего времени, те или иные временные формы, сплетение дифференциалов указывают на смещение генотекста в будущее, осуществляемое посредством шарнира письма как остатка. Всплывая, словно в сновидении, дифференциал — зерно, семя, число, — напоминает древнюю форму на — ndus, вернее, буквально повторяет форму родительного падежа мужского рода причастия настоящего времени и является материальным выражением пересечения, развилки, от которой расходятся в разном направлении пространство означивания и будущее время, порождение и закон; NTOS предстает в виде распутья: Y. Его можно прочитывать двояким образом: от расходящихся черт («расплавленный, испаряющийся, бурлящий фон») к вертикальной насечке или наоборот, так, как поступает читатель, то есть начиная с формулы, нане- . сенной в виде насечки на процесс порождения, которое может быть *представлено* нам лишь как испепеленное и отложившееся в руинах: (3.19.) «...затем был перекресток, распутье, и надо было выбрать одну из двух дорог, и в чем заключалось испытание, о том ясно говорили надписи, нацарапанные ножом на стенах... Однако выведенные фразы не были трудны для понимания, и в то же время их невозможно было прочесть; можно было знать заранее, что они подскажут, но запрещалось проверять их. Так, на одной из них можно было разобрать:

NTOS

что не соответствовало ни одному известному целому слову... Буквы словно накладывались друг на друга во времени, на трех огромных фасадах, которые необъяснимым образом высились там, испепеленным вечером

казалось, из них складывались обломки картин исчезнувшей истории, казалось, сам воздух нанес насечки на камень, чтобы отложить в них мысли камня, которые сам камень видеть не мог... И тем не менее я стоял отдельно, мое место было на измеримом расстоянии, тело недвижно и спокойно — и это придавало ритм, который, казалось, исходил из расплавленного, испаряющегося, бурлящего фона... Начиная отсюда: все убыстряющееся воссоздание изображений, убегающих вправо и в глубину глаз, проникающих сквозь слой темной ткани, сведенной глазами в итог, не доходящих до них (до букв, на которые они способны)... Все более дифференцированная, едкая материя, постоянно въедающаяся в свое собственное пламя...»

Итак, текст — это мощнейший акт *воспоминания:* «пройти через все точки кругооборота, через всю его скрытую и в то же время видимую сеть, и одновременно попытаться воспламенить его память — память человека в агонии, приблизившегося к поворотному моменту... (3.87.)». Однако это воспоминание, попытка ухватить множественность означивания, укрывшегося в генотексте, который презентируется теперь в истории *иных* языков, — это воспоминание не есть еще наличное бытие, порождение не есть еще нечто *сказанное.* Это позволяет ему стать равным жесту «начертать, наконец, будущее», в чем мы смогли убедиться, рассмотрев внутренний механизм древнего языка, который извлек будущее из процесса не-феноменального порождения.

С. Заимствования

Открытость тому, что порождает смысл, находит действенное проявление не только в означивающих комплексах, но и в «заимствованиях», то есть в цитировании без указания источника.

Заимствования из *мифологических* текстов («Веды»,» Дао дэ цзин», «Каббала», а также современные произведения, в которых происходит переплавка древних мифов и разложение идеологии нашего времени: Арто, Батай), из *научных* текстов (Гераклит, Лукреций, теории чисел, теории множеств, физические, астрономи-

ческие и т. д. теории) и из *политических* текстов (Маркс, Ленин, Мао Цзэдун), позволяют разглядеть процесс порождения за этой тройной установкой, в результате которой на одной странице оказываются сведенными вместе три топоса, определяющих нашу культуру. Заимствования, эти следы когда-то прочитанных и введенных в текст книг, выступая в качестве сообщений-означаемых, эксплицитно отмечают те точки кругооборота, через которые текст должен заставить нас пройти, чтобы мы очутились перед той множественностью, что побуждает нас к говорению:

(3.87.) «...Беря мозг в начале и сравнивая его с тем, что его сформировало, и позволив ему на некоторое время говорить то, о чем он мечтает или думает, пользуясь своим собственным временем, дать ему таким образом возможность понять ткань, из которой он забирает свою кровь, следовательно, это открытый мозг, ибо все книги теперь раскиданы по земле и горят...»

Заключенные в кавычки последовательности, будучи вырванными из своего контекста, отсылают к своему месту не для того, чтобы отождествиться с ним, а для того, чтобы указать на него и присоединить его к той деятельной бесконечности, выделенными моментами которой они являются. Иными словами, эти заимствования не цитаты, они не *рождены* для мифа, науки или политики; они *родом из* процесса прорастания смысла, выводимого текстом на сцену; они вводят миф, науку, политику обратно в генотекст, лежащий в основе мыслящего мозга. Поэтому эти заимствования следует читать не только как мифологические, научные или политические высказывания; как таковые (особенно это касается научных высказываний) они не могут быть вынесены за пределы своей конкретной области. Их следует прочитывать как воссоздание дифференцированной бесконечности, которая, оставаясь невидимой, пребывает в инстанции любой записи, выступающей в роли дифференциала.

Заимствования расчленяют дискурсную цепь на куски и обращают фенотекст к генотексту; эта функция маркируется прежде всего тем способом, каким они вводятся. Будь то именные предложения с инфинитивом или причастием (3.87.), последовательности, объединяющие два предложения (2.86.), или простые предложения (4.88.), эти трансплантаты играют роль охарактеризованных выше «означивающих комплексов». Вводимые без всяких предупреждений и предисловий, не законченные и ничем не оправданные, эти означивающие комплексы, отрывочные и анонимные, разрывают ткань текста, впиваются в нее, о чем и возвещает вертикальная черта. Обозначаемый ею *разрыв* в тексте отделяет друг от друга последовательности, позаимствованные из различных контекстов, и в то же время соотносит их друг с другом, по-

рождая тем самым пространство, «выходцами» из которого они являются. "/" — это маркер разбиения и объединения, незавершенности и приостановки, маркер того, что разделяет и связывает, маркер прыжка поверх насечки; эта черта указывает на «звездное» и «последовательное» «столкновение», которое Малларме усматривал в основе «складывающегося тотального счета», каковым является текст.

Итак, можно утверждать, что всякий текст, инициирующий продуктивную работу означивания, есть текст, строящийся на основе принципа *разрыва-отсылки;* этот принцип и есть организующее начало дискретного поля текста. Разрыв-отсылка, собственно, и составляет матрицу священных текстов (от «Вед» до «Дао дэ цзин»), складывающихся из отдельных последовательностей, принадлежащих разным диалектам и даже разным эпохам истории языка; последний же перестает восприниматься как нечто единое и предстает в виде множества фрагментов, не образующих Целого. Подобным же образом, когда современный текст задним числом обретает свою множественность, он начинает следовать закону *бесконечно протяженной прерывистости;* проявлением этого закона и является *разрыв-отсылка.* На его основе складывается, например, фрагментарное мышление Ницше; не следует забывать о том, что оно представляет собой мышление вечного *возвращения.* Разрыв есть изначальный маркер числа, это одновременно рассе-

чение-отсылка, рассечение-возвращение, маркер-переплавка, дублирующий *число-рассечение,* с которым соприкасается текст при своем дискретно-взрывном функционировании.

Вневременность

Самоубийство или воздержание, ничего не делать, почему? — Единственный раз в мире — в силу извечного события, которое я когда-нибудь объясню, настоящего нет; поистине настоящего не существует. Плохо осведомлен тот, кто посчитает себя своим собственным современником: дезертируя, узурпируя, с равным бесстыдством, когда прошлое прекратилось, а будущее медлит, и оба снова смешиваются в растерянности, стремясь замаскировать отклонение.

Малларме. О книге, цит. соч., с. 372.

Драма порождения формулы разыгрывается в темпоральности, имеющей четыре выделенных момента: три в *имперфекте* и один в *презенсе.* Иными словами, если глаголы употреблены не в форме инфинитива или причастия настоящего и прошедшего време-

345

ни, то они стоят в имперфекте или презенсе. В тексте «Чисел» эти «времена» отвращаются от той значимости, которую они имеют в повседневном употреблении, и обретают свою память в полном смысле слова.

Известно, что в современном языке имперфект стал чем-то вроде «настоящего в прошедшем»: в «аспекте длительности он указывает на некий факт, бывший незавершенным в тот момент прошлого, на который указывает говорящий»[53]. В «Числах», в первых трех последовательностях каждой серии, имперфект, в сочетании с инфинитивом или причастием, обозначает не столько незавершенность действия, сколько сам процесс. Имперфект, исходя из присущего ему аспекта «незавершенности», как бы отвращается от него и начинает делать упор на *процессности.* В этом своем смещении он *актуализируется,* порывает всякую связь с прошлым, которое могло бы составить часть его содержания, — избавляется от *длительности* и маркирует лишенное длительности порождение, не различающее настоящее, прошедшее и будущее. Номинализация и адъективация глагола, действуя в том же направлении, также стремятся стать опорой этого порождения. Следовательно, мы имеем дело с таким имперфектом, присутствие которого оправдано не незавершенностью действия или его отнесенностью к прошлому, а освобождением от длительности, ее растворением в динамике формирования всегда наличного *означивания* — означивания в зародыше, в зачатке («извечное событие» у Малларме), вечно незавершенного, никогда не преодолевающего рубеж, за которым следует *выход* на линию времени, то есть на линию наличного бытия Смысла, навсегда остающегося по ту сторону рубежа, где эта линия — это Бытие — растворяется в пустом предшествовании текстовой бесконечности. Отсутствие *выхода* на линию времени, маркируемое на графическом уровне текста отсутствием *точки* (вспомним многоточия и тире на месте точки), локализует работу означивания, представленную в последовательностях 1—2—3, во *вневременности, обозначенной* имперфектом. Эта вневременность порождает иллюзию *настоящего,* реального исполнения действия. Однако это вовсе не так, ибо в данном случае мы имеем дело с тем, что не является и никогда не будет *фактом, бытием* и, следовательно, *наличием;* речь идет о пустой в данный момент клетке; она есть не наличная реализация, а как раз то, что делает возможной ее *механизм,* ее *игру* в силу своей исключенно-сти из нее; это *положение вне игры.* Работа означающего предполагает отказ от всякого уподобления настоящему, ибо отвергается *выход* на линию времени; тем самым она имеет вневременной характер. Это fautemps «ложное время», «псевдовремя» его следовало бы писать fotemps, чтобы подчеркнуть всю двусмысленность

346

орфографии и этимологии этого слова (foris-temps «вне-времен-ность» становится temps faux «ложным временем»).

Может показаться, что «псевдовремя», покинув арену настоящего, обращается к прошлому, но это особое прошлое: не достигая никакого результата, оно предвосхищает его; будучи незавершенным, оно тем не менее окончательно прошлое; сместив со своего места настоящее и будущее, оно переносит их смысловой эффект на массив прошлого, которое перестает быть собственно временем.

Во французском языке нет подобной глагольной категории. Ее функцию берет на себя

имперфект, особые качества которого Ла-кан характеризует следующим образом: «Но по-французски мы скажем "La ou c'ё1aИ...[там, где это было...]". Воспользуемся преимуществом недвусмысленного французского имперфекта. Там, где это было вот-вот [a 1'instant meme], было лишь краткий миг между исчезновением, еще бросающим свой отсвет, и неудачной попыткой появиться на свет - там, ценой исчезновения из мною сказанного [mon dit], могу явиться на свет [venir a 1'etre] Я»[54]. А вот другое определение французского имперфекта, данное по поводу выражения 11 у avait la «там имелось»: «Поместить его в предшествующий момент: он там был, и его там больше нет, но также поместить и в последующий момент: он там был немного дольше, поскольку мог там побывать; то, что там было, исчезает, будучи всего лишь означающим»[55]. Однако в мифологических тестах на санскрите в подобной функции использовался перфект; противо-полагаясь презенсу и аористу ритуальных текстов, он в значительной степени напоминает французский имперфект в рассматриваемой нами вневременной функции.
«Псевдовремя», маркированное имперфектом в первых трех последовательностях каждой серии «Чисел», не есть время нарра-ции. Оно не повествует ни о каком событии и не связано с репрезентацией какого-либо факта, хотя и кажется, что «повествование» имитирует факты. Его употребление в «Числах» не имеет аналогов ни в драме, ни в романном повествовании. Если любое время есть время повествования, то псевдовремя, собственно говоря, не является временем, ибо оно уступает повествование вместе со всеми его модальностями презенсу, аористу и футуруму. Псевдовремя ни о чем не повествует: потихоньку избавляясь от концепта прошедшего незаконченного действия, присущего имперфекту в современном французском языке, псевдовремя, по примеру перфекта в текстах на санскрите, «теряет свою вырази-тельность и ограничивается указанием на локализацию факта в прошлом, давая возможность в настоящий момент вызвать в памяти глобальный его образ»[56]. Данное замечание скорее следует
347
понимать так: речь вдет не о *факте,* а о том, что пространство формирования-текста-предшествующего-Смыслу постигается как бы единым движением мысли, которая, отнюдь не сводя это пространство к замкнутому Целому, воспринимает его в качестве бесконечности, связываемой посредством дифференциала с линией времени.
Наречия comme «как» и cependant «между тем» указывают на подступ к псевдовремени, представляющему собой протяженность (= pendant «в течение»), которая сопровождает и дублирует *в ином месте* нечто осуществляемое *здесь,* где я «есмь», и противопоставляет себя этому познанному и известному *«здесь»,* ибо отличается от него, отрицает и ниспровергает его (ce-pendant букв, «во время этого»).
(1.29.) «Между тем я вновь обретал свое изувеченное тело и можно было сказать, что плоть была перепахана, а половой орган пришит и вздернут вверх, словно отвердевший и закрывшийся колос, и я рассматривал эту первую модель, предшествующую падению, запертый в тесной клетке, куда проникало солнце[...] Не только это, но и все множество, в коем я пребывал, в котором я буду, не зная, чем я есмь в действительности, точно так, как сейчас, когда "я есмь" не значит ничего определенного... Множество, долгое безоглядное накапливание, груз того, что построено, что приводит в движение, изготовляет, передает, перевозит, трансформирует, разрушает... [...] Я все более утопал в этой непрозрачной вуали, и в общем я знал, почему мы "плясали на вулкане", вот фраза, которую я неторопливо искал, вот что давало меру времени и разрушало ее...»
Имперфект, выступая в составе последовательностей, подчиненных отсутствующему главному предложению, и в окружении множества переходных или безобъектных глаголов, берет на себя роль рассмотренных выше именных предложений, с которыми он, между прочим, созвучен[57]. Он вращается вокруг «я» или вокруг иного, третьего, лица, но в таком случае это «я» есть нечто намного большее, чем просто «я есмь»; это множественное, дисперсное, противоречивое «я», «разбросанное щебнем»; соединение его осколков ведет к уничтожению времени («здесь, где можно одновременно утверждать, что солнце сияет и что кто-то испражняется... вот что давало меру времени и уничтожало ее»). Следовательно, это умноженное «я», противопоставленное неделимому индивиду, отделенное от него, словно стеной. Не уточняя время и место действия, имперфект соотносится с «я», находящимся вне игры, вне времени, в псевдовремени, и указывает на это «я» как нелокализуемое и вневременное[58]. Представляя собой узловую точку текста, «узел сопротивления» (1.13.), который только и делает текст возможным, имперфект

позволяет времени покидать порождаемую в глубинах ткань и выходить наружу: «Итак, время проходило и катилось надо мной в виде плоскости, в то время как в колодце или шахте я был все более близок к своей собственной скрытой форме...». Сотканная из дифференциалов ткань — исчисляющее — не есть время: «Время так же чуждо самому числу, как лошади и люди отличны от чисел, их исчисляющих, и как они различны между собой». Исчисляющее — это средство проникнуть сквозь стену временного смысла и добраться до вневременного источника его производства:

(4.) «(но поскольку есть этот разрыв, это вечное движение вспять, всегда наличное и действенное, поскольку линии разбегаются и уходят вглубь, прежде чем вновь возникнуть на мертвой поверхности, где вы их видите, имперфект передает их движение и непостижимый двойной фон...)».

Вот почему текст, ткущий переход от порождения к формуле, от другого языка к моему языку, заключен между «имперфектом и здесь» (3.87.) — между бесконечной вневременностью и точкой настоящего. Вот почему текст, обращаясь к «вы», отвлекает вас от рассматривания поверхности и подводит вас к тому рубежу, где имперфект возникает из своей основы — из псевдовремени.

(4.84.) «(подобным же образом, не присутствуя и не отсутствуя, вы являетесь составной частью замедления, поворота, *временного рубежа* между *имперфектом* и его *основой,* а целое опускается и поднимается вместе с вами по ту сторону круга глаз, разрушенного и замененного новым полем...)»

Это «время» совпадает с дисперсным «я», которое *есть* не что иное, как работа по его расчленению: (3.31.) «И я уверен, что время воистину говорило моими устами, что оно было завязано узлом в моих костях, и ничто не могло заставить меня забыть об этом...» Псевдовремя, множественное, но сконденсированное в одной вспышке, имеет сходство и с дифференциалом. Бесконечное и мгновенное, существующее всегда и никогда, оно и есть то самое «время» разрыва-отсылки и числа-разрыва, скачка, интервала, в котором происходит постижение означивания, разрывающего и испепеляющего непрозрачный покров наличного смысла. (3.95.) «Момент — это секущий меч»; (2.30.) «мы чувствовали, как приближаемся к неизведанной области времени...»; (4.20.) «испытывая с радостью шок от времени во времени», и мы оказываемся в псевдовремени. Располагаясь в трех первых последовательностях, имперфект двойного фона выходит на настоящее время глагола в четвертой последовательности, заключенной в скобки. Временной порог преодолевается, и презенс говорит о том, что находится здесь, что актуально, действенно, ритуально, что может быть описано, рас-

сказано, сообщено. Последовательность, сформулированная в настоящем времени, находясь вне процесса порождения и заключаясь им в скобки, представляет собой место, с которого можно на-блюдать вневременную сцену, место, где приобретает смысл то, что на этой арене вырабатывается. Текст не в состоянии обойтись без настоящего, он нуждается в нем, чтобы заключить его в скобки и продуцироваться помимо его функционирования; настоящее нужно тексту как клетка на фронтальной плоскости, как шарнир, помогающий разорвать цепь вневременности и дать возможность тексту *выйти* из псевдовремени на линию настоящего. Именно благодаря выходу наружу процесс означивания получает возможность восприниматься, стать частью «сказанного». Можно ли считать, что этот переход и является временной матрицей акта означивания?

У Арго наблюдается то же деление темпоральное™ на четыре выделенных такта (четыре «шока от времени во времени»): 1. «слишком рано»; 2. «раньше»; 3. «позже»; 4. «слишком поздно». Считыва-ясь на линии времени, точнее, в точке настоящего, «позже» предшествует «слишком рано» и «раньше», иными словами, оно достижимо прежде них. В самом деле, при развертывании процесса «позже может появиться вновь, только если раньше поглотило слишком рано». Однако если процесс восхождения к фону формирования значения обобщается, тогда он может включать в себя и точку «слишком поздно» (=настоящее)> в которой происходит выпадение в осадок смысла («всегда здесь присутствующего»), с тем чтобы в этой точке привести в действие все предыдущие этапы. Расчленение вневременности на четыре такта может быть записано как *всегда,* которое занимает место нуля на линии времени:

Таким образом:
великая тайна индийской культуры
состоит в том, чтобы свести мир к нулю
ВСЕГДА

Но скорее
1° слишком поздно, чем раньше; У это значит
раньше,
а не слишком рано, 3° это значит, что позже может появиться вновь,
только если раньше поглотило
слишком рано,
350
4^s это значит, что во времени позже есть
то, что предшествует
и слишком рано,
и раньше, 5° и как бы ни торопилось раньше,
слишком поздно,
которое не произносит ни слова,
всегда здесь,
оно точка за точкой
извлекает
все раньше.

У. «Красное повествование» как сфрагистика. Скачок, вертикальность, двойная функция

Это он, стоя в срединном пространстве, словно метром измерил солнцем землю от края и до края.
Ригведа

Если в чьей-то душе воск глубок, обилен, податлив и достаточно размят, то проникающее сюда через ощущения отпечатывается в этом, как говорил Гомер, сердце души, а «сердце» (сеаг) у Гомера звучит почти так же, как воск (ceres), и возникающие у таких людей знаки бывают чистыми, довольно глубокими и тем самым долговечными. Как раз эти люди лучше всего поддаются обучению и у них же наилучшая память, они не смешивают знаки ощущений и всегда имеют истинное мнение. Ведь отпечатки их четки, свободно расположены, и они быстро распределяют их соответственно существующему (так это называют), и этих людей зовут мудрецами. Или тебе это не по душе?
Платон, Теэтет, 194.

Работа по формированию смысла, «предшествующая» тому значению, которое мы постигаем через то, что в нашей культуре называется «формальной» организацией текста, — эта работа, чтобы стать видимой, находит для себя некое *означаемое;* мы прочитываем его как повествование, которое указывает на нечто, поддающееся означиванию. Работа *исчисления* невозможна без *повествования,* она инкорпорируется в него и его же изнутри вытравляет, разрушает управляющие им законы наррации и сводит его к ряду обрывающихся в пустоту фрагментов; эта работа не может выходить на нас, заявлять нам о себе без имитации рассказа. Если бы она совер-
351
шалась вне материи языка, то есть вне знака, дискурса, повествования (даже расчлененного), то в рамках *нашей* цивилизации она была бы всего лишь метафизическим экспериментом, ограниченным нарциссизмом обожествленного трансцендентного «я». Напротив, означивающая *производительная* деятельность, развертывающаяся совсем рядом со своим *иным,* каковым для нее является повествование, и даже дублирующая его, представляет собой раскрытие того, чем повествование *не является* (см. Roussel, La doublure). Текст никогда не покидает своей двойственной позиции, он постоянно осуществляется в месте разрыва, разделяющего два пространства, — пространство порождения и пространство феномена, и постоянно акцентирует *скачок, вертикальный разрез,* разделяющий и объединяющий их. Возможно, вся «тайна» поэзии («сакральности») заключена в этом *скачке,* совершаемом при порождении текста ради получения осадка-формулы. Мы же, читатели, совершаем этот *скачок* в обратном направлении, когда за формулой пытаемся разглядеть ее порождение, когда осмысливаем свое чтение наоборот с привлечением понятия «опосредования». Выступая в роли «посредника», мы обращаемся к риторике, функция которой заключается в том, чтобы подстраховать логику, оказавшуюся слишком беззащитной после совершения «скачка». Матрица «скачка», «интервала», «разрыва» репрезентируется и доводится до пароксизма (который кажется парадоксом) из-за того, что в антирепрезентативное исчисляющее вторгается, испепеляя его, его мнимый противник — социальность, история, политика. Возникает «красное повествование» — повествование политическое, в нем самое потаенное исчисляющее соседствует с революционной теорией. Таким образом, «красное повествование» есть истинный закон текста, настоятельная необходимость, которой подчиняется сама логика исчисляющего, если оно до конца подчиняется внутренним

законам текста. Как раз в этом месте — в месте скачка в красное повествование — человек перестает мыслиться в своей замкнутости, проявляется вовне процесс чеканки формулы, а театр трансформации, борьбы, подъема масс и пробуждения Востока расплавляет зеркало, в котором общество рассматривает себя как тождественное самому себе и отныне навсегда мертвое. Именно благодаря этому *скачку* история может проговариваться не как движение в неопределенном направлении, а как ряд наложенных друг на друга блоков; впервые возникает возможность осмысливать «монументальную историю», исходя из текстовой практики.

Когда читатель видит перед собой формулы, проецируемые и как бы *выбрасываемые наружу* в процессе порождения, у него возникает желание сделать скачок в обратном направлении — от повествования к исчисляющей бесконечности, от репрезентации к

352

трансформации, от осадка к наслаждению. Без всякого посредничества мы испытываем побуждение перейти из зоны репрезентации в зону, где зеркало плавится и разжижается.

Таким образом, любой текст ставит перед читателем эпистемологическую проблему, эксплицитно сформулированную в «Числах»; это проблема принятия или непринятия *интервала,* иначе говоря, проблема принятия или непринятия *производства* любого знака (дискурса, репрезентации, знания) как неизбежно отличного от продукта *(скачок, разрыв, пробел):* «Трудно принять этот интервал, этот девственный пробел...», (4.56.) «Все, что вы сказали, подумали, сыграли, попытались сделать или вообразили, сводится теперь к интервалу, к рубежу, и воздух как бы распахивается вместе с вами, за вашей грудью, за вашей тенью, а кругом бесконечность, рассеянная повсюду без всяких усилий — "в открытом интервале каждая из его точек соседствует друг с другом" — исчисление же в действительности происходит где-то вдалеке, а вы присутствуете там в качестве *двойной пунктуации,* в то время как точность механизмов, подвешенных в пустоте, позволяет наблюдать за текущим процессом...»

Работа текста определяется как «двойная пунктуация», ибо читатель, имея перед собой одновременно и генотекст, и фенотекст, прочитывает «Числа» как ротацию гетерогенных элементов — дифференциалов и знаков, которые пересекаются друг с другом и препятствуют проведению непрерывной линии, не дают образоваться хорошо известному экрану проекции, они разбивают его и интегрируют в линию из точек, в пустоту интервала, отделяющего фенотекст от порождения:

(4.56.) «Существует ротация, которая не может быть одновременно ротацией всего множества и вашей ротацией, имеется способ проложить дорогу через хорошо известные заученные имена, сдержать поток, опрокинуть и расчленить то, что наличествует, выставляет себя напоказ, аннулируется и забывается. Пустота -» искра -> точка -» звук -»сияние -> семя... Это может быть записано так: |—1,|—1,|—1,|—|; в этом скандировании вы одновременно линия и отсутствие — »

Поскольку всякое повествование есть линейность, то есть логически связная система, формализуемая средствами логики пропозиций, и как таковое оно предполагает существование некоего закона риторики, являющегося в то же время неким запретом, который невозможно нарушить, то текст нуждается в этой линии, чтобы покинуть ее — проникнуть внутрь ее, следовать ее движению, растворить ее в себе и неожиданно пойти по «вертикальной черте», развернувшись во множестве иных пространств.

(3.35.) «Напрасно на повествование накладывался запрет, было совсем нетрудно забраться под него — под его линию — идти по

353

двум направлениям одновременно и с еще большей легкостью плыть против течения, следовать по пути, на котором ничто не тронуто и не помечено...»

Следовательно, к линейности добавляется некая вертикальность как образ работы по порождению, которая являет себя через повествование и вне его: «Эта ни с чем не связанная *вертикальность,* протягиваемая во всех направлениях, скользящая...» (4.92.).

(4.84.) «...Так возникает впечатление, что атом "я" поднимается, опускается и вновь поднимается посреди вас, подобный *вертикальной черте, не единичному маркеру,* подобный узлу, материальному и временному двойнику некоего *скачка...»*

В вертикальном измерении появляется формула, фенотекст, обращенный к «вы». Иными словами, акт производства формулы одновременно порождает и «вы», и работа по порождению дважды объективируется посредством удвоения «репрезентамена» на «вы» читателя (адресата) и на формулу - формулу остатка (повествования), начертанного на странице.

(4.80.) «(...Ростки, семена в бессчетном количестве, сумма которых достигает глубины, где слово

"вы" и мысль "вы" пролагают себе путь через случайность, доходя до вас)...»
«Повествование» и «вы» — не только составная часть линии коммуникации; являя собой «двойную пунктуацию», они в качестве таковых оказываются причастными и «вертикальной черте», «колонне», а потому не могут рассматриваться как просто «сообщение» и «адресат» соответственно. Конечно, «вы» — это то «вы», которому адресован текст, но также и «вы», которое текст вытравляет, от которого он отталкивается, строя себя и разрушая его; это «вы» присутствует, то есть включено в текст лишь для того, чтобы быть разрушенным. Поскольку «вы» не является конечной целью коммуникации, оно становится тем барьером, опрокидывание которого дает возможность совершить скачок по вертикали по направлению к работе означивания. «Вы» теряет свою идентичность, поток лиц и языков затопляет его, расчищая поле, где совершается процесс означивания. «Вы» как единица не узнает более мира своего собственного языка, отныне это «вы» шагает по ту сторону «медленных и дискретных» знаков! Одним словом, это «вы» уже не может мыслить себя как «вы», то есть как место-имение, занимающее место восприятия, понимания и осмысления, оно должно репрезентировать себя не как точку или круг (хотя в топологии Гегеля наука есть «круг кругов»), а в виде пути, прохода, канала, вздымающегося по вертикали, вне линии обмена (повествование-остаток — это «сумма», «расчет»); необходимо просверлить этот канал, чтобы добраться до места, находящегося между *видением* («горизонт и вы») и *знанием* («горизонт позади вас»).

(4.84.) «Таким образом, между горизонтом и вами и горизонтом позади вас образуется проход, путь, и происходит это по той причине, что линия теперь не замыкается ни в точке, ни в круге ("наука есть круг кругов") и не сливается более со своим воспроизведением, две линии остаются параллельными, всегда параллельными, формула, которая сама есть линия, исчезает в линии, и тогда этот поток холодной мысли, холодной воздушной пустоты представляется вам скандалом, насилием... Прямо перед пробелом, на бурлящем и спокойном краю пробела, почвы...»
В этих «параллельных линиях» можно вычитать схему аналогий между разделением «Тех же», которые существенно «Другие», и разделением «Других», которые существенно «Те же» (повествование и его порождение). Порождение и формула развиваются параллельно, они аналогичны, но раздельны, их невозможно свести друг к другу, чтобы заполнить разделяющую их пустоту. Рассуждая так, мы могли бы прийти к перспективе пространства Божьего Слова, если бы параллельные линии не собирались в квадрат, исключающий всякий внешний центр теологического характера. Именно квадрат, как мы убедимся позже, становится тем рычагом, с помощью которого порождение трансформируется в формулу, бесконечность - в знак; он выполняет двойную посредническую функцию *оборачивания и комбинирования,* которая в «Числах» названа «вертикальным скачком».
Эта вертикальность, бросая вызов проговаривающей ее линии, не имеет ни начала, ни конца: она не направлена «куда-то» и не идет «откуда-то», но, вверяя себя «простому множеству», она явг ляет собой действенную множественность. Она не замкнута и не сводима к кругу, а значит, не есть гегелевский круг, диалектически преобразуемый в спираль. Это «развертывание, в котором нет ничего утерянного или прерванного» (4.96).
Итак, посредством текста, продумывающего свои законы, создается новая топология символической практики. — Производство (без продукта), пронизывая пространство мыслящего и воспринимающего субъекта («вы») и его линии (линии его понимания), разрушая обозначенную в тексте темпоральную репрезентацию, утверждает себя как ширящаяся среда означивающей деятельности, результаты которой (субъект, смысл, время) необходимо переосмыслить в качестве неких остатков, отложений и в то же время поводов для продолжения означивающей деятельности, порождающей формулы.
Именно тогда, когда мы пытаемся представить себе процесс порождения, перед нами возникает новая топология, но не топология центра, а топология шарнира, который, находясь по ту сторону зеркала репрезентации, отсылает следствия на место причин,

L
и наоборот, оборачивает структуру (повествование, знак) и поселяет в ней пронизывающий и обволакивающий ее процесс порождения. Этот шарнир, посредством которого внутреннее и внешнее поочередно сливаются в процессе поглощения порождения феноменом и феномена порождением, в мифах предстает как *мировое дерево, опора мира,* иногда как *барабан, гора,*

космическая ось. Это *ритуальный столб,* осмысляемый как опора космоса. Подпирая небо, столб представляет собой вертикаль, к которой привязывают жертвенное животное; заклание последнего позволяет совершить скачок к тому, чем сам феномен не является и пониманию чего он не способствует, — к «сотворению мира»[59]. За пределами христианского мира это «сотворение» мыслится как зарождение, формула которого не имеет ничего общего с зародышем.
Будучи местом дезинтеграции «тела», столб является тем самым местом, где может быть помыслено производство бесконечной множественности. Текстовой *корпус* распадается, если его начинают рассматривать как дискурсный эффект, как остаток, отложение, порождение которого и следует попытаться выяснить.
Представляя собой место принесения в жертву «данности», столб есть образ особого рода познания; оно не ограничивается поверхностью феномена, а занимается поиском ростков, которые, хотя и присутствуют здесь, отнюдь не порождают этот феномен. Это не то познание, что ищет причину следствия; подобные категории ему чужды, но оно старается не подвергать цензуре *интервал,* отделяющий реальность от постигающей ее означивающей деятельности. Действуя материалистическим образом, такое познание постулирует их раздельность и несводимость друг к другу и находит свое место в вертикали, объединяющей и в то же время противопоставляющей их. Именно такой эффект знания и продуцируется текстом — жертвенным столбом, у подножия которого умирает *тело* вместе с *половыми органами* (а значит, с Единым и Единственным Означающим), уступая место множественной бесконечности, из которой прорастает слово:
(3.71.) «И так я становился органом тела, не имеющего пока возможности существовать и утверждать себя, тела без тела, затерянного в хаосе случайности, в безмятежной мощи, связанной, однако, с мощью, что протекает ручьем под случайностью, напрягая мускул, отвечая на зов гибкой ориентированной скорости...»
Выступая посредником (кстати, один малоизвестный текст Соллерса так и называется: «Посредник»), текст приглашает «вы» занять место космического дерева, исполнить роль посредника, чтобы ввести зазор между феноменом и его производством. Если для передачи образа посредника годится дерево, то это скорее перевернутое дерево, лишенное основания, ибо его основой — ис-
356
ходной точкой для «вы» — является крона (формула), а то, что его питает сверху, есть некий корень, не находящий почвы, чтобы укорениться; этот корень нигде. Обращенный к бесконечности, ритуальный столб с его «тысячью побегов» (Ригведа, IX, 5.10) символизирует безграничную множественность означивания. Он представляет собой место напряжения, ибо разрывается на части своей двойной функцией быть здесь и быть нигде («между имперфектом и здесь»), быть в наличии и быть всегда или никогда. Это срединное пространство, которое включает в себя и подпирает точку и бесконечность, это колонна — место чисел и иероглифов, до того как она станет местом текста (колонки древнееврейских чисел, колонки египетских идеограмм, колоннады греческих храмов, запись столбиком иероглифов). Ясно, что картезианский субъект не смог бы сюда вписаться; по отношению к пространству колонны он всего лишь крона дерева, ростки которого требуется отыскать. Одна-единственная *функция* может найти себе место в этом вздыбленном столбе-посреднике, несущем смерть, но также и жизнь, ибо он есть фаллос. Единственная функция, единственная производящая сила, единственный резерв наслаждения: секс, подспудная борьба классов, — все, что преодолевает поверхность знака, выходя за его пределы.
4.36. «(Но эту мысль невозможно обнаружить; она приходит вместе с массой, в которой, однако, гнев удерживается подобно потоку, отведенному в другую сторону и преобразованному в колонки слов; она заключена как раз в том знаке, что оказывается лишним: —J| — ». Здесь приведена идеограмма слова «пенис», ибо у китайцев нет мифологического эквивалента «фаллоса».
В мифе фаллическая функция исчисляющего посредника — посредника между застывшим и бесконечным, необходимым образом возлагается на того или иного бога, который символизирует тем самым акт означивания. Послушаем, что сказано в Ригведе: Варуна представляется «стоящим в срединном пространстве, это он, словно метром, измерил солнцем землю от края и до края»[60]. Обращение к Индре звучит так: «Когда по ту сторону земной тверди ты силой своей укрепил воздушное пространство на небесных колоннах»[61].
Именно текст выполняет посредническую функцию в той мере, в какой она является конститутивной для означивания как акта порождения. Именно в тексте производится «этот разрыв, который можно преодолеть только скачком» (1.9.), и в тексте осуществляется переход от

репрезентации к тому, что ею не предполагается, от отражающей зеркальной поверхности к отсутствию всякой поверхности; следовательно, текст — это *ось,* место, где «я» начинает растекаться, а то, что предстает перед нашим взором в оформленном виде, своими корнями уходит в бесконечность. Текст — это место выхода

357

из репрезентации, имитирующей этот выход, «детонация и разлом» в самой сердцевине дискурса; он пари, заключаемое по поводу возможности заставить говорить то, что заставляет говорить, — возможности означить нечто, не поддающееся репрезентации.

(2.22.) «И я вспоминал, как мы, и те и другие, застряли в алфавите, который с тех пор был для нас чем-то преодоленным... Теперь мне предстояло ухватить и направить в определенную сторону события, не поддающиеся репрезентации, которые, однако, невозможно было игнорировать, отрицать...»

Текст — это своего рода тире между бесконечностью, где происходит также выработка сновидений, и речью-знаком; это *пробуждение,* которое продумывает наступающий день через то, что произвело его ночью; это новая ось — подзорная труба, дерево, корень, — единственная возможность воспринимать очевидную данность как нечто *произведенное,* а стало быть, осмысливаемое как закон производства, следовательно, как нечто, что нельзя нарушить; эта возможность есть «в целом возможность воспоминания» (1.9.), поисков утраченного не-времени, которое кажется идущим из будущего — из грядущего, возможность «изгибать линии», ломать их на черточки-памятки. Иными словами, текст — это такой процесс работы над формулой, который не позволяет наличной сцене замкнуться в себе и предстать перед «я» на некотором расстоянии; эта работа заставляет вращаться «я» вокруг самого себя словно вокруг некой оси, жертвенного столба:

(4.) «Эта колонна не отходит от вас ни на шаг, она бодрствует, когда вы спите, она проскальзывает и встает между вы и вы...»

«Белая, бурлящая объемность» (2.54.), «эта новая, возникшая здесь объемность, переход на ту сторону замкнутого свода» (3.55.), порождение формул и их оборачивание, посредничество между *псевдовременем,* обозначаемым имперфектом и точечным настоящим речи, — вот что такое текст; это осевой стержень, соотносящий бесконечность и определенное место, псевдовремя и настоящее, пространство и точку. Обратимся еще раз к формуле «от имперфекта сюда», в которой сочленены временная и пространственная категории с целью более четкого маркирования двойной осевой функции работы текста:

(3.87.) «...[Череп], застрявший между имперфектом и здесь, как между историей и ее криком, между западом и востоком, между умиранием и неумиранием, между тем, что живет, и тем, что говорится... Затем заставить его постичь запись времен и сил, *порождение формулировок* и отрицаний, пустоту и ее бездеятельность, огромную и в то же время крошечную пьесу с ее фигурами и цитатами, занимающую место целой эпохи или целого народа, предающегося воспоминаниям, предначертывающего, наконец, будущее...»

358

Этот объемный «субъект», поставленный у подножия жертвенного столба — опоры бесконечных означающих, не следует смешивать с субъектностью Хайдеггера, образующей основу всего сущего. Исчисляющий «субъект» не есть формообразующее начало или даритель смысла, полномочный представитель конечного человека Декарта, становление-наличие бытия. Он — *печать* бесконечности; отнюдь не репрезентируя бесконечность, он запечатлевает ее, проводя в ней различия и отличая от нее себя. Вертикальный скачок, о котором идет речь в «Числах», «повествует» об операции, очерчивающей место субъекта-печати, поэтому можно сказать, что текст, имитируя ходы мысли этого «субъекта», есть отпечаток, а потому попадает в ведение сфрагистики. Скачок порождает печать, и ее отпечаток читается так: красное повествование. Впрочем, у этой печати имеется и *контрпечать;* подразумевается удвоение посредством знакового повествования, того отпечатка дифференциалов, который возникает в результате скачка[62]. Она противодействует любой репрезентации, ведь последняя всегда есть репрезентация некоего субъекта, даже если имеется в виду субъектность. Ибо это «я» не является даже хайдеггеровским типом, то есть речь не идет о придании смыслу формы в силу присутствия человеческого типа; это «я» — печать-титкх;[63], оно отмечает точкой означивание в том месте, которое является внутренне-внешним по отношению к нему и которого оно достигает, совершая скачок. Это точечное «я» отнимает привилегию на единственный способ видения (iSew) и впервые помещает акт означивания вне субъекта, который является составной частью этого акта и в нем

конституируется. Иначе говоря, исчисляющее «я» ведет к стиранию дихотомии смысл/выражение, существование/сущее, идея/форма; роль черты здесь играет субъектность. Subjectum занимает место не детерминанта смысла, а объекта-осадка, выпавшего в процессе порождения; субъект включен в этот процесс.

Если в любой момент истории познания, в случае занятия материалистической позиции, центральной проблемой является признание первичности материи по отношению к духу, то следует признать, что сегодня борьба между материализмом и идеализмом ведется вокруг следующего пункта: признавать (жест материалиста) или не признавать (жест идеалиста) существование означивающей деятельности (которая есть не смысл речи, а его зарождение) вне субъектное™. Сегодня такую означивающую деятельность может помыслить лишь субъект теоретического дискурса, и трудно себе представить, как может быть иначе; посреди квадратов, вычерчиваемых в «Числах», остается пустая, безымянная клетка. Однако можно сказать, что радикальность поставленной нами проблемы заключается как раз в

359

том, что эту клетку невозможно представить себе, невозможно задать иначе как точку выпадения осадка. Текст и есть то пространство, в котором осуществляется подобный тип означивания, и тем самым он выполняет подрывную работу в субъектной культуре.

Здесь мы подходим к тому затруднению (и парадоксу), которое возникает при характеристике текстовой топологии: текст одновременно сама работа и ее формула, он побуждает прочитывать в формуле процесс труда и может совершать работу лишь производя формулы, и это при том, что постулируется фундаментальная несовместимость процесса порождения и феномена, делается упор на наличии дистанции между ними; текст предполагает невозможность понимания.

(4.72.) «... — и это никогда не доходит до рассказа, до слов, и вам понятна теперь двойственность этой функции — »

Несмотря на это, повествование нужно для того, чтобы продемонстрировать то, что до него никогда не доходит; оно несет в самом себе ту работу, в результате которой и возникает. Эта работа подобна некоему бураву, вокруг которого конституируется повествование; его стержень способен принять вертикальное положение, лишь ввинчиваясь в непрозрачную поверхность повествования, которое ни о чем не повествует (остается пустым), ибо занимается тем, что дифференцирует бесконечность:

(4.40.) «Однако, здесь, повествование продолжается, и оно подобно полой колонне, последовательности пустых кадров, задуманных с целью оказания подспудной помощи врагу, чтобы нанести вам более незаметный и более вредоносный удар, с тем чтобы лишить вас возможности пользоваться произведенным вами, лишить вас власти над вашим же дискурсом, предназначенным для того, чтобы все замаскировать, все расположить в виде четких и упорядоченных формул...»

Красное повествование заключается в том, чтобы маркировать знаками то, что самим знакам вроде бы неведомо: разрыв с процессом труда, в котором они производятся:

(3.71.) « — несмотря ни на что пытаясь записать скачок, разрыв, упорно продолжать вести запись, словно мы перешли на ту сторону...»

Красное повествование — это упорное формулирование законов того, что остается вне формулы, законов его порождения в процессе перехода от прошедшего к будущему, несмотря на настоящее и вопреки ему:

(2.86.) «...несмотря ни на что продолжая начертание законов возвещающего о себе функционирования, его подвижности, хрупкости...»

Красное повествование заключается в том, чтобы ухватить материальность языка по ту сторону того, что он может представить

360

в линейной последовательности, с тем чтобы подчинить его законы тому, что он репрезентировать не в состоянии: порождению и преобразованию означивания:

«(2.73.) ...принимая последовательность, таблицу, союз, предлог, дополнение, сказуемое, подлежащее...»

VI. Театр. Четырехкомпонентная матрица

Даже если Прямоугольник имел бы место, не было бы никакого производства совечной ей мудрости, ее продукты всегда меняются. Необходимое производство не должно подвергаться изменению.

Лейбниц. Письмо к Бурге от 3 апреля 1716 г.

Лежащая в основе текста топология оси предполагает сложнейшую драматургию; то, что с точки

зрения феномена и репрезентации является субъектом, подвергается в ней *плюрализации,* инстанции субъекта *распределяются* по упорядоченным клеткам игрового поля; таким образом, в тексте *проигрываются* все те следствия, затрагивающие «я», которые вытекают из его аксиальной топологии. Топология текста театральна, она предполагает наличие сцены, где «я», превратившись в актера, разыгрывается, умножается, вовлекая в действие зрителя в качестве одной из ничем не выделяющихся фигур театральной сценографии.

Текстовая ось проходит сквозь «я», отражая его в себе, а потому это «я» не является более единицей, расщепленной на «тело» и «язык»/«смысл»; теперь это означивание, наделенное телесностью и означивающее тело; они объединяются и единым жестом смещаются по отношению к ним самим. Иными словами, устраняется дихотомия душа/тело, позволявшая цензурировать работу тела как безграничного и недостижимого объекта, ибо работа текста, образующая его ось, упорядочивает «материальное» и «духовное», «реальное» и «его смысл» в едином усилии порождения. Но одновременно работа текста — этот жертвенный столб — умерщвляет тело и всякое иное «воплощение», дабы вновь обрести то, отсутствие чего позволяет говорить о «теле», — обрести наслаждение. Таким образом, «я», не будучи ни телом, ни смыслом и будучи телом и смыслом одновременно, без всякого временного разрыва, обращается в бесконечность, ибо беспрестанно вращается вокруг оси зарождение/формула, чтобы узреть в ней процесс собственной работы. Лишенное всякой поверхности и глубины, являющееся в тексте «я» не имеет ничего общего с клинической проблематикой причастности телесности к языку. Повторим еще раз: данные категории для «я» не существуют, ибо «я» находится в одном-един-

ственном месте — у жертвенного столба-оси, где происходит распадение любого тела, которое может помыслить себе нарцисси-ческий и метафизический субъект, когда начинается работа текста, по отношению к которой тело — всего лишь некий остаток.

Напротив, работа текста лежит в основе того наслаждения, которое в принципе достижимо лишь в половом акте, и, между прочим, именно в нем все тексты — мифы, священные гимны, «поэзия» — искали наиболее верного своего отражения. Действительно, именно в акте наслаждения тело, будучи *здесь,* перестает *быть* и уступает место полому стволу, который размыкает «я» посредством удвоения оси. Именно в наслаждении происходит направленное по оси разделение на две сущности, которые присутствуют здесь, но не соприкасаются друг с другом, обнаруживая двоякого рода устремленность: разумеется, в направлении к «я», но прежде всего в направлении к «другому», к тому *другому,* который ставит — в акте наслаждения как *аналитическом акте* — пределы феномену «я», и только он выходит за границы этого феномена, аннулирует его, разлагает и обращает в бесконечность.

(4.20.) «(таким образом, трудность проистекает из того факта, что в целом имеются два тела, совершающие одновременно грубые действия, и одно тело может прийти в соприкосновение с другим лишь случайно, в горячей точке проникновения, в "зените"...)»

Означивающая деятельность подобного рода, пробиваясь сквозь Единое Означающее «я», обнаруживает некую двойственность; если в наслаждении означивающая деятельность находит свое доказательство, то «я» текста осуществляет ее постоянно: «(1.89.) "взаимно продуцируя друг друга"»; «раздвоенная жизнь раздвоенного существа». Однако речь идет не о раздвоении субъекта, пребывающего в поисках утраченного тела матери, дело не в смещении с центральной позиции. Совсем наоборот, имеется в виду двойное и удваивающее порождение-производство, которое, отливаясь в формулу, одно только и способно предотвратить раздвоение субъекта.

(1.13.) «Никакого раздвоения, и все же я был по-прежнему быстр, внимателен, активен, совпадая с каждым пробуждением...» Трезвое и деятельное «я» продуцирует свой коррелят не для того, чтобы расщепиться надвое, а чтобы сделать расщепление множественным, прийти в движение и перейти по другую сторону тела и его аксессуара — зеркала; стало быть, для того чтобы перестать быть тождественным самому себе, следуя за процессом своего зарождения. Вот почему «она» — «другой» по отношению к «я» — находится не по ту сторону, а здесь; эта полая ось проходит сквозь «я» и отличает его от того, кто говорит «я», но не расщеп-

ляет его и навязывает ему в качестве смертоносного «дара» его собственное излияние в бесконечность.

(1.21.) «...В общем, нельзя сказать, что с одной стороны был я, а с другой был некто или было нечто, а это делает предложение "я видел ее прикрепленной к ночи" ложным, преувеличенным... И тем не менее она верна и неизбежна, редуцирована, вписана в конце траектории...»

«Я» — это не «другой», его проблематика не имеет отношения к психозу. Можно даже сказать, что «я» отсоединено от психоза. Обнаружив возможность психоза, «я» ее не переживает, оно переходит на другую сторону, забывает о себе как об «одном», а это значит, что оно уже не в состоянии помыслить себя как «двое», оно превращается в бесконечно множественный текст, но множественный не по отношению к *одному,* а по отношению к множеству. Этот множественный текст не есть повествование о функциональном означающем, от которого, наоборот, необходимо «беспрестанно освобождаться, отсоединяться, отличать себя» (2.82.) в процессе всеобщего комбинирования — в процессе исчисления отложившихся формул. Любое столкновение с «другим» — не-тек-стом не представляет интереса для порождения, а значит, и для «я», которое *существует* лишь *ввиду* этого порождения. Стало быть, это «я» представляет собой не-лицо, не-субъектность, у него нет определенного места, ибо оно превратилось в *местопребывание бесконечности,* в *ситуацию означивания,* лучше сказать, в дифференциал; «я» нуждается в «ней», «постоянно влекомой к зеркалу» (3.79.), а значит, искушению спуститься в преисподнюю, населенную субъектами, откуда исчисляющее «я» должно «ее» извлекать, чтобы извлечь и себя.

(2.70.) «...и я был вынужден упорно пробиваться до самых внутренностей и извлекать ее из старой истории секса и страха, из старой наклонной плоскости воспроизводства и страха...»

«Она» не в состоянии «обрести субъектность» по отношению к «я» — местопребыванию бесконечности, то есть обрести свою идентичность на сцене социальной репрезентации. Функция «она» — обеспечить репрезентацию продуктивной деструкции, которую производит «я», но «она» не должна репрезентировать самое себя, следовательно, не должна обращаться к своему собственному телу и в нем усматривать свою подлинную идентичность или порождать из него легко идентифицируемый продукт. Если бы «она» могла это сделать, то игра, наслаждение, текст оказались бы разрушены, а «она» осталась бы в кильватере «я» как след некой *биографии,* как обнадеживающий ориентир, обеспечивающий ее необратимость: «Забыть о ее началах значит вернуться к ее началам», но не в функции той *танатографии*[64], каковой

является текст. Таким образом, «она» скрепляет своей печатью процесс становления, «она» не в большей степени единица, чем «я». «Она» есть функция «я», одна из клеточек на игровом поле, на котором «я» рассчитывает корпус колонны. «Она» есть то, чем не является «я», хотя «она» и присутствует в качестве «другого» внутри множественного «я» и может быть описана как женский пол, берущий на себя роль противоположности. «Она» не обязательно *является* женщиной, но может *представлять себя* как мать, сестра, сексуальный партнер при условии, что она есть иностранный язык и/или прикосновение той смерти — той *запредельности,* к которой «я» стремится в своем обращении в бесконечность, — одним словом, при условии, что «она» есть пространство, в котором запрещено находиться Единому и Единственному Смыслу, при условии, что «она» вновь ставит под сомнение понятия происхождения, идентичности и воспроизведения, а значит, и «жизни». «Она» призывает «я» найти свою противоположность, чтобы узнать себя в ней, и, совершив скачок к «другому», обратиться в бесконечность без всякого зеркала — без Бога — в иерогамическом театральном действе вновь обретенной множественности.

(1.33.) «[...] но нужно было быть по крайней мере двоим, в данный момент, чтобы прикоснуться к этому... Нужно было обоим перейти по ту и другую сторону того, у чего нет стороны, нет тени...» «Она» — третье лицо, а значит, не-лицо, форма женского рода, противопоставленная форме мужского рода, — есть тот осевой двойник, которого «я» стремится обнаружить в себе самом, чтобы затем простереться в бесконечность, исходя из данного радикального раздвоения как первостепенного условия выхода за пределы Единого и Единственного Означающего. Итак, субъект — это игра между «я» и «она», драгоценный камень, во множестве отблесков которого объединены несовместимые эле-

менты «я» и «не-лицо», мужской и женский род; субъект разрушает свою собственную целостность, вводя не-лицо другого пола в качестве пускового механизма инфинитизации. Выступая в роли означающего другого означающего, субъект получает возможность *взглянуть на себя* как на субъект, но, действуя подобным образом, он одновременно получает доступ ко множеству означающих и тем самым отрывается от своего места субъекта. В этом и заключается основополагающая функция раздвоения оси, раздвоения трудноисполнимого, жестокого и болезненного для всего того, что стремится *быть* и *коммуницировать* в состоянии бодрствования, но достижимого в бесконечной глубине означивающей деятельности, куда отваживается погрузиться сновидение в безуспешной попытке сравняться с ней; Арто характеризует ее следующим образом:
364
«Ибо "одному" и "я" свойственно не разглядывать самих себя, они никогда этим не занимаются, но они *действуют.*
Двоице, "двум" всегда свойственно наблюдать за действием.
Меня приняли за *двух,* пока я спал. Два вообразило себя одним и даже тремя, когда меня уже не было там в мыслях, особенно когда меня не было ни в мыслях, ни в *бытии,* БЫТИИ, но на земле я жил, не будучи в состоянии локализовать какую бы то ни было *ибытийность.* Двоица всегда есть эта *ибытийность,* локальное *и,* которое жизнь никогда не могла вынести»[65].
«Я» занимает место «она» и отдает ей свое место, чтобы затем возвратиться в исходную ситуацию и переживать себя как «двойную цифру»; бесконечно пребывая в опрокинутой «восьмерке» (°o), «я» достигает через «она» того, чего иначе достичь не в состоянии, — своего собственного умерщвления, в котором «я» принимает участие, оставаясь в то же время его свидетелем. «Она» разрушает его наслаждение, которое «я» получает в виде зеркального отражения собственной смерти. Наслаждаясь его смертью, «она» обеспечивает ему репрезентацию его же наслаждения, причем такую, которая позволяет вырваться из субъектности. Таким образам, «она» не только не персонифицируема и не связана ни с каким психологическим единством, но являет собой функцию бесконечного порождения, порождения без родов — лишенная разума мать, «безумная мать». Это Богиня-мать древних религий, *Путь* в китайской философии, процесс без начала и конца, порождающий, однако, все realia; лучше сказать так: мифологический образ (повествование) исчисляющего как некое зарождение. Эта зачинающая, но не рождающая мать фигурирует в «Дао дэ цзин»: «Термин "Не-бытие" указывает на начало неба и земли; термин "бытие" указывает на мать многих вещей (I) . В то время как у всех людей что-то есть (что они умеют делать), только я один невежествен как крестьянин. Только я один отличаюсь от других людей, *поскольку дорожу тем, что питаюсь от Матери* (XX). Когда известны дети /десять тысяч вещей/, если снова обращаются к матери, то до конца жизни находятся вне опасности (LII)». Таким образом, обладание матерью — «ею» — представляет собой первое нарушение единственности «я», первый акт, необходимый для смещения его с центральной позиции; благодаря ему «я» превращается в «невежду», который «ничего не умеет делать», и вводится в топологию текста.
Как и у Данте, чью логику проанализировал Соллерс[66], «женщина — это преодоление матери, материнского языка (главного запрета) в движении по направлению к видению (в противоположность Эдипу), к тому огню, каковым является *сущее.* Именно она ведет ко взгляду по другую сторону лица и повторяющихся
365
тел». Как и у Данте, *она* должна быть «мертвой», чтобы «я» могло обрести не-тождественность, позволяющую ему располагать комбинаторикой текста. «Я» может рассматривать «ее» только как дверь, открывающуюся в бесконечность означивающей деятельности: ее .смерть означает выход в пространство означивания. Именно это и прочитывает Соллерс в известных строках Данте: «И тогда я утверждаю, что мой язык заговорил, двигаясь как бы сам по себе, и он сказал: "Donne ch'avete intelletto d'amore"/ "О донны, вам, что смысл любви познали" *. Любовь, которая ничем не обладает и ничем не хочет обладать; ее единственная, но бесконечная истина заключается в том,

чтобы предавать себя смерти». В этой любви «она», подобно мертвой Беатриче, берет на себя роль означаемого, а «контекст переходит в разряд предтекста и позволяет тексту предстать в качестве единственного результата». «Лишь в той мере, в какой предмет его желания есть не просто тленный предмет, а предмет, обретающий жизнь исключительно в процессе непрерывного умирания, есть некая светящаяся точка, все сильнее разгорающаяся во мраке, в котором она только и может найти себе опору, *тождественность* этого предмета (несводимого, собственно, к позиции предмета, но становящегося другим *субъектом,* все более и более другим) задается как нечто уничтожающее документальную засвидетельствованность личности, социальной идентичности». «Числа» представляют собой осуществление подобной анонимной и смертоносной практики, характерной для «нее»; эта практика скандальна, ибо неромантична; она холодна, бесчеловечна, грязна и интимна, благодаря ей Беатриче уподобляется «Моей матери» Батая. Ведь непристойность, присущая «ей» в «Числах», является, как и у Батая, «функцией наложения друг на друга уровней дискурса: описание, представляющееся предельно "низменным", соседствует с самой что ни на есть "благородной" мыслью, верх и низ постоянно сообщаются друг с другом в цепи означающих, пролегающей *под* словами»[67], в невозможном, но необходимом повествовании.
Вхождение в «нее» («"Расселина долины не умирает" / "Дверь темной самки"») мыслится в «Числах» как такой акт, в котором осуществляется «мгновенное размножение, все более и более вышелушенная и истертая простота...» (1.85.). Перемещаясь вместе по одной и той же траектории, «я»/«она» обретают то, чего не может дать им их разделение: «настоящую оргию воспоминаний сквозь даты и факты» — всю преданную забвению и подвергнутую цензуре означивающую деятельность, поэтому можно сказать, что

* Цитируется по переводу А. Эфроса в кн.: *Данте Алигьери.* Новая жизнь. М.: Художественная литература, 1985. С. 74. — *Прим. пер.*

половой акт — то, что в повествовании предстает в качестве такового, — сливается с пересечением пространства бесконечного множества означающих:
(1.85.) «Я останавливался, я позволял развертываться тому, что следует назвать нашим мышлением, среди элементов и их чисел, я позволял машине проверять и расставлять числа в процессе счета и стирания, здесь, в физических и атмосферных колоннах...» А сценография наслаждения сливается со сценографией текста:
(1.85.) «...остающийся текст, вибрирующий над ее кожей» и со сценографией звука:
(1.85.) «... звукоиспускание — это кожа, модуляции— плоть, дыхание — кость».
Следовательно, «ею» может быть только то, что причастно порыву к означивающей деятельности, когда слово распадается, бессчетное число раз выпадает в осадок и оседает на зеркало и тело («отбросы, экскременты, рвотные массы, сточные воды»):
(1.9.) «Словно она была всего лишь испусканием ночи, вскрытой ножом в обильной послеполуденной массе... словно она ждала, когда она станет выходить из другого тела, более решительно направится к тому, что ни на мгновение не отпускало ее тело, к тому, что мешало ей, не давало идти дальше, здесь, но также и снаружи...»
(1.21.) «Она не доходила до слов, звуки "ор" или "иф" лучше могут обозначить ее в только что написанных мною фразах, это соприкосновение, которое может случиться, лишь будучи отвращено и пресечено, — отсечено, как отсекают язык, как отсекают и кладут в рот половой орган...»
История расчлененного «я» совершается «в ней, через нее, вдали от нее, но в связи с ней, она не в состоянии обойтись без нее, отделиться от ее тела». Доставляемое ею наслаждение вновь приобретает функциональность для «я», которое таким образом становится ближе к «закланию», к смерти.
(1.45.) «...итак, я находился в прогрессии членов, но то, что возвращалось в нее, воспроизводилось, вздымалось и наслаждалось в ней, значило менее, чем двойная цифра, вписанная в мои жилы...»
Провоцируя гибель «я», питаясь его вечным умиранием (или кастрацией), «она» лишается всякого оправдания своему существованию, если «я» добито окончательно. «Ей» нужна смерть повторяющаяся, возможность постоянного умирания, а не полная кончина, в которой она могла бы обрести свой собственный образ, свою тождественность, а значит, и свою гибель. Текст — это игра в процессе умирания, смерть как обозначение того пространства, что открывается по другую сторону зеркала после его пересечения, когда «я» дважды отрывается от «я» через нее; текст — это инсценировка «жертвоприношения» субъекта.

(1.49.) «Подобно тому как я стал словом для иного слова при отклеивании слов, расположившихся на поверхности, она не могла быть ничем иным, кроме как неким полом для другого пола в совместном исчезновении полов, которое заставляло ее полагать, что один из полов был мертв...»
Следовательно, в данном случае смерть означает начало порождения, открывание страницы, заполненной дифференциалами — зернами, семенами, среди которых блуждают «я» и «она», *вместе* переходя в бесконечность вне-Бытия, которая недоступна каждому из них в отдельности. Это зачинающее умирание противоположно зарождению феномена, предмету-фетишу как продукту слияния «я» и «она» в тот момент, когда они могли бы потерпеть неудачу при пересечении зеркала:
(4.48.) «Тут вы начинаете понимать, что преследует роман в науке своего пред-отвращения, теперь вы знаете, что такое отказ от всякого рождения...»
Можно наблюдать, как в этом прозрачном цилиндре, где акт письма — половой акт — ведет к расчленению «я», основополагающий миф человечества, миф о *рождении* (которое всегда есть рождение «я»), о *воспроизведении* потомства распадается и рассматривается как само признание отказа от работы - от *производства* ради того, чтобы завладеть продуктом, как признание в том, что зарождение было подвергнуто цензуре ради обладания отбросами, ради капитализации экскрементов.
(2.38.) «...я возник как орган их неудачи, как доказательство того, что их жесты не достигли цели, что их слова были направлены в сторону, что само их наслаждение было пред-отвращено, заб-локировано, аннулировано...»
Однако двойная топология становится еще сложнее, поскольку, кроме удвоения оси, постулируется еще и репрезентация пересечения зеркала, а это ведет к учетверению исходной единицы. Происходит полный оборот жертвенной оси, и «я» может *видеть,* как вместе с его порождением производится и его умерщвление.
(2.54.) «Поэтому теперь нас следовало считать не как двое в одном, не как двое по отношению к одному, а буквально как четверо, как двое, параллельные двум, шагающие все вместе, не глядя друг на друга, и друг друга не замечая...»
«Я», распределяясь по четырем клеткам игрового поля смерти, превращается в нейтральную точку и таким образом занимает главную позицию, позицию регулирующего механизма именно в силу того, что начинает исчисляться. То, что смещает четыре клетки игрового поля, и само это смещение ведут к уничтожению мыслящего мозга, к превращению его в «мозг ненависти и воды». 368
(2.58.) «...Став нейтральной точкой, называемой точкой между четырех рук, четырех ног или, вернее, на боковой стороне фигуры, образованной ею и мной в зеркале, пересечением, которое позволяло нам дотянуться друг до друга из теневой плоскости...»
Итак, когда в тексте постулируется существование числового, театрального «я», регулирующего эффекты собственного дискурса на основе способности порождать себя в языке, можно сказать, что в таком тексте совершается некая историческая работа. Именно здесь, на раскачивающейся вершине «я», питаемого всей культурой, можно написать «мы», причем это «мы» не будет механической суммой нескольких «я», не будет «мы» философа, политика или короля, которое гипостазирует, объективирует дискурс «я», удостоверяя его истинность. Инклюзивное местоимение «мы», появляющееся уже в первой последовательности «Чисел», обозначает «субъектов», «захваченных неумолимым процессом перечисления, живых и мертвых [...] беспрерывно помещаемых в позицию эха, с буквами, которые, лишь выпадая в осадок, доносят слышимый вверху крик...» (3.11.).
«Мы» — это «я» и «она» (1-е и 3-е лицо), рассматриваемые в процессе их порождения и чудовищного производства. Иными словами, все «субъекты, «мы все» начинают переживать себя как уже умерших в указанном выше смысле, то есть они становятся способными думать о том, что их производит, замыкает и что способно нарушить их замкнутость — замкнутость жизни как Единого и Единственного Означающего речи. «Мы» — это общее *место,* где такая мысль — такая практика — становится возможной; это *формула,* объединяющая в себе всех тех, кто продумывает свою историю, — историю своего бытия как предмета обмена, цены, стоимости, товара, «вплоть до той ситуации, когда мы становимся недоступными для нас самих» (4.24.); это *топос* тех, кто распахивает себя в антирепрезентативное пространство: «Между тем, пространство, где я находился, переходило в пространство, где мы видели друг друга: вышедших из проекционных залов». «Мы» — это финал истории «я» и всей его цивилизации, которая получает право говорить «мы» лишь после того, как согласится на собственное отрицание, сделает недвусмысленный жест

самоуничтожения и маркирует собственной гибелью начало новой эпохи означивающей деятельности, новой эры истории. Этот жест имеет решающее значение, он не позволяет попыткам совершить социальную революцию вылиться в апофеоз все того же «я», выставленного на продажу и в ослеплении созерцающего себя в зеркале.
(2.6.) «Тем не менее я приближался к своей собственной истории. Об этом мне сигнализировала моя попытка расположиться на периферии круга, который "мы все" должны были пересечь. Я думал, что если я доберусь до составляющей нас ткани, я сразу же узнаю, что ее
369
поддерживает, питает, воодушевляет — нечто, обязанное несмотря ни на что исчезнуть в момент нахождения точного ответа, броситься в то, что в иные времена было бы названо громко "морем" ... В тот момент я был почти на вершине цилиндра, размеры которого я не мог оценить, его основание уходило корнями в самые тяжелые металлы. Так мы поднимались тысячами, к зияющему пробелу отверстия, которое виднелось вверху, постепенно отступая в даль...»
«Мы» как результат фрагментации и обращения в бесконечность «я» необходимым образом превращается в «мы» революционных масс, тех, что трудятся сегодня в городах, грядут с Востока, неся с собой не знающую жалости революцию. «Мы» — это убитое и убивающее «я».
(1.81.) «...Удаляясь от ротации и задерживаясь на некоторое время в знаке "мы", вписанном в нас в профиль... Принимая таким образом форму целого народа, оживленно сгруппировавшегося вокруг своих артикуляций, вокруг своего голоса пола и обмена, становясь движущей силой переводов и членений...»
Но поскольку «мы» является всем этим сразу, оно есть также и votx; , нус, не поддающийся дешифровке маркер «высшего знания», изображаемого в виде колонны; это voix; или огхпос, для которого невозможно подобрать слов, он превосходит любую мысль и, располагаясь вне времени, бросает вызов длительности. «Мы» — это местоимение без-личного порождения. Если 3-е лицо единственного числа — это не-лицо, то 1-е лицо множественного числа в том смысле, как оно употреблено в «Числах», доводит до конца парадокс местоименности, ибо находится на пересечении удвоенного 1-го и 3-го лица и маркирует невозможное место вне-лица (место оси, жертвоприношения) в неидентифицированной, без-личной множественности. Мы — voxx; — местоимение безличности, место-имение порождения.
(1.) «Однако существовало некое "мы". Это "мы" беспрестанно терялось, возвращалось вновь, трепетало и возвращалось; я ощущал его присутствие, присутствие живых слов. Именно в этой точке нет более места даже для самого малого слова. То, что ощутимо мгновенно, так это рот [...] Самое удивительное в нашем приключении — это сила длительности — длительности, которая сама себя вычисляет в глубине, сама, без нас, устанавливает свои пределы, способна превзойти самую сложную мысль...»
Двойное «я»; «она» — 3-е лицо, то есть не-лицо, отсутствующее в процессе коммуникации, «мы» — основное местоимение безличности; вот три местоимения, которые образуют три стены той театральной сцены, где продуцируется текст. Они очерчивают топологию процесса зарождения, происходящего по ту сторону зеркала; суть этого процесса мы прояснили выше. Напротив них помещается 2-е лицо множественного числа «вы», оно обозначает зрителя, «сидящего в ожидании» представления-репрезентации. Таким образом, возникает иллюзия театрального представления, которое тут же и срывается. Исчисление Малларме доводится до конца: книга превращается в театр, чтобы испортить представление, разрушить репрезентацию.
Между четырьмя клетками — одна пустая, «не поддающаяся заполнению: судьба». Мы бы сказали так: ось, колонна, текстовой процесс, который распределяет четырехкомпонентную матрицу, одновременно помещаясь внутри нее.

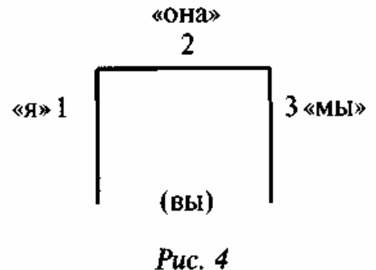


Рис. 4

Таким образом очерчивается некая замкнутость, внутри которой будет осуществляться бесконечный процесс означивания. Следовательно, мы имеем дело не с абсолютной,

метафизической, зияющей бесконечностью, а с неким механизмом, без которого означивающая деятельность не сможет породить свою формулу. Четырехком-понентная матрица в той же мере *лежит в основании* текстовой бесконечности, в какой она уничтожает всякую обоснованность, всякое присутствие, всякое означаемое: она дает новое основание для обращения в бесконечность, которое становится не случайным. Ее функция - «рассеивать, давать основание, исчезая»; не разбрасывать, не рассеивать, не отсылать к чему-то, не поддающемуся структурированию, а *формулировать,* давать возможность порождению осуществлять себя, отливаясь в формулу. Только здесь, в замкнутом пространстве, бесконечность получает возможность действовать. Это портик истории — местоположение дифференциалов, чисел.

Бесконечно малая величина обретает свое место именно здесь, между двумя пределами. Сила истории, эффективная и организованная, проявляет себя в этом «земном порыве к замкнутости». История проходит под замкнутым сводом портика, означивающая бесконечность, - сквозь формулу-матрицу, бесконечный числовой ряд — между двух чисел. Обратимся к Арто:

«...в бесконечности конкретное время жизни,
которое не располагается между 0 и бесконечным рядом чисел,

370

371

но конечность цифры, взятая от чисел,
йот 0 до 30, 30 более бесконечно, чем бесконечность, если я буду считать 31 после
25, а не после 30, и так до бесконечности в никогда не кончающихся цифрах».

Квадрат — подлинная фигура *оформленности,* и как таковой он представляет собой полную противоположность четырем концам креста — символа бинарности par excellence, который очерчивает пространство гипостазирования обожествляемой Единицы, благодаря кресту погруженной в бесконечность своей единственности. Достигая своей наивысшей степени в кубе, квадрат вычерчивает ход мысли и объединяет ее противоречия в конкрентно поставленных пределах. Четырехкомпонентная матрица, будучи коррелятивной, транслятивной, активной, являет собой то минимальное замкнутое пространство, в котором приводится в действие бесконечность. Цифра 4 - квадрат-символ земли - есть также безличная цифра танца (у китайцев). Вот как представляет себе этот танец Малларме: хотя танцевальные движения производятся в пределах квадрата сценической площадки, в то же время танец происходит «вне рамок», он служит гарантом «не-индивидуально-сти», сводит субъекта к нелокализуемой «эмблеме», поскольку вскрывает бесконечность «в ее беспрестанной вездесущности» -вездесущности точки, действующей повсюду: «...признать... этот закон, согласно которому первый субъект танца, вне рамок, в своей беспрестанной вездесущности представляет собой подвижный синтез поз каждой группы; будучи долями танца, они лишь детализируют его до бесконечности. Таков характер взаимозависимости, из которой проистекает неиндивидуальность корифея и танцующего существа в общем, оно всегда только эмблема и никогда некто»[68].

В том танце, каковым является текст «Чисел», перед трансформирующим портиком, образованным из «я»/«она»/«мы», обозначается четвертый такт, пробел, выступающий в настоящем времени «вы», настоящем времени феномена.

Невозможно переоценить важность сочленения трех первых фаз производства означающих с четвертой фазой — фазой наличной сцены. Именно четвертая фаза, фаза феномена, настоящего времени, фаза образования формулы и замыкает собой три первые фазы, не позволяет им стать автономным и метафизическим пространством, но предоставляет им возможность строить себя *отличными* от того, что наличествует здесь. Бесконечный процесс порождения получает возможность развертываться именно в соотнесении с четвертой плоскостью — плоскостью «вы», феномена,

372

формулы. При наличии четырех тактов, четырех фаз, единственность упраздняется окончательно; три момента продуктивного действа — «я»/«она»/«мы» смогли бы составить только теологичес-кую пирамиду, если бы не были соотнесены с четвертым элементом, с «вы» — основанием жертвенного столба, у которого сжигается человек-животное.

«3, вычтенное из 1, невозможно, не было 3, но всегда было плюс один, вычесть 3 из 1 — значит вычесть из 3 нечто существующее, чтобы сделать из него небытие. Себя вычитают лишь в бессознательном, чтобы Стать реальностью на месте вечного 1»
(Арто, сентябрь—октябрь 1945 г.)

Это небытие, прилагаемое к сообществу 1 и 3, которое Арто считал возможным только в

бессознательном, как результат вычитания, исчисляющий текст реализует через *излишек,* путем добавления четвертой плоскости, необходимой для презентации двойного, красного повествования. Здесь мы подошли к тому, что радикально отличает сочинения Арто от текста «Чисел»: с одной стороны, убийственный протест против идеалистической проблематики христианства, стремление вывернуть ее наизнанку, неся в то же время на себе ее стигматы; с другой стороны, приближение к рубежу новой эпохи, которая, проникая сквозь христианство и отвергая, в числе прочего, «сюрреалистические» мистификации, предусматривает существование своей внеположности и уверенно вычисляет ее формулу.
Выделение трех временных тактов, «совершаемое ради мира, который без него не смог бы существовать» (Арто), образует понятийную сетку любого вида теологического мышления — от христианского креста до гегелевской триады и до зачеркивающей черты Хайдег-гера. Субъект (Отец), «Тот же» (Сын) и их трансцендентное слияние (Святой Дух) образуют матрицу особого рода мышления; в нем бесконечное полагается в виде пространства, находящегося по ту сторону, как статичное, доминирующее, неприкосновенное существование; достичь его можно лишь в момент смерти, которая обездвиживает эту бесконечность, указывает на нее, ее же отрицая. Христианская триада предполагает осмысление бесконечного в виде отвергнутого, перечеркнутого Бытия, + ; оно, так сказать, кастрировано, и достичь его можно лишь ценой кастрации. В результате этого акта, повторение которого в философском аспекте закрепляется на уровне феноменологической редукции, бесконечность утрачивается, относится в потустороннее пространство, отрешенное и недоступное. Тогда возникает необходимость представить перечеркнутую бес-

конечность в речи, ужатой до одного-единственного слова — Бог. Гегелевская пирамида диалектического отрицания: тезис — антитезис — синтез, которая лежит в основе развития Идеи по спирали, равно как и знак Соссюра, идущий по тому же пути, дабы воздвигнуть пирамиду *смысла,* в одинаковой мере опираются на матрицу триады. Также и циферблат Хайдеггера — распятый ontos, отрицающий то, что *есть,* дабы отослать бесконечность в не-Бытие постоянного становления Бытия, обозначает некое трансцендентное пространство, в котором царствует компактная, однородная, недифференцированная, неисчисляемая бесконечность.
Крест, которым Хайдеггер зачеркивает *Бытие,* чтобы *защитить* его через его же *отвержение,* зачарован *Бытием-здесъ',* оно вбирает в себя крест, как только тот появляется на его поверхности. Крест — это жест отрицания, но отрицаемое им удерживает его в своей власти и в себя включает. С логической необходимостью крест становится символом нигилизма, и это после того, как он сыграл в христианстве роль основы субъективистской трансцендентности. Крест закрепляет трансцендентность, ибо он не *располагает* в определенном порядке четыре точки циферблата, а объединяет их в точке пересечения, которая служит ему центром, а также презентирует цен-тральное место субъектности, непреодолимой для креста в силу ее гипостазированности. Отнюдь не ниспровергая *Бытие,* крест обеспечивает его безопасность также и «в смысле того, что всегда и везде фиксируемо, то есть репрезентируемо».
Напротив, у квадрата нет пересекающей его оси, он ничего не зачеркивает, иными словами, не имеет отношения ни к субъективизму, ни к нигилизму. Его поле иное, оно вне метафизического пространства; квадрат не знает ни распятого субъекта, ни отрицаемого Бытия. Его точечное «я» не знает и не признает страдания, оно бесчеловечно во всех смыслах этого слова, чудовищно, ибо находится по ту сторону Линии[69], потому что именно оно смещает структуру «Говорения». Это «я» не смеется — не насмехается, не предает забвению. Бытие, «реальность», структура — все это оно полагает наличным здесь в виде неких фрагментов, не для того чтобы их проигнорировать, а чтобы отвести им собственное геометрическое место и продумать их историю: «Текстовое письмо, по определению исключенное из "настоящего" (функция которого заключается в игнорировании этого письма), как раз и составляет отсроченную запись истории (и идеологическое обнажение) этого настоящего» *(Программа).*
Негодование Арго следует рассматривать в рамках проблематики хайдеггеровского креста:
«Нет более грандиозного поросячьего знака, чем семитический знак посева крестом этого космоса

(уретрального, мочеиспускательного), порожденного погребальной спермой мысли... педерастическим образом вначале отец, сын и дух...»
(Письма против Каббалы, май 1947 г.)

Итак, топология квадрата, разомкнутого в своем основании, не имеет ничего общего с циферблатом креста. Потустороннее пространство погребальной бесконечности триады заменено здесь двойным фоном — иной сценой дифференцированной исчисляющей бесконечности, а означивание впервые не имеет ничего общего с пирамидой. Такая бесконечность не есть ни результат, ни причина, она лишь несоразмерный коррелят наличной формулы, ее следует мыслить как «другое» — как порождающее начало — формулы, в которой она отсутствует; эта бесконечность изломана, изогнута углом, она может существовать лишь будучи замкнутой, то есть представляя себя в виде своей противоположности, которую она в себя же и включает. В свете проблематики нетрансцендентного «я» это означает, что «я» отказывается вступить в эротические отношения с «Тем же» (с «ним»), но находит свою противоположность («она») и тем самым достигает множественного «мы» в процессе бесконечного порождения, которое нет необходимости зачеркивать, искуплять, вытеснять, ибо оно ни во что не выливается, у него нет никакого результата, продукта, никакого плода, ничего, кроме «фенотекста», формулы, заключенного в скобки «вы».
Итак, единственный способ заставить бесконечность работать — это обозначить ее замкнутость. Именно таким образом бесконечность вписывается в цифру-двойник отлитого в формулу порождения, и при такой нотации имя «Бога» — «Его» имя — становится невозможным в структурном плане. Поэтому исчисляющая бесконечность, означивающий дифференциал становится основным местом а-теологии, в котором функция текста становится сродни научной функции.
Означивающий дифференциал интегрирует пространство, в котором Бог появлялся, чтобы возместить утрату множественного характера означивающей деятельности, скажем так: пространство, в котором утрата трансформировалась в Бога, кастрация - в трансцендентность; тем самым означивающий дифференциал вводит бесконечность в чуждый ей маркер, вписывает ее в «иное», по отношению к которому ее только и можно помыслить, и таким образом он интегрирует и кастрацию, и трансцендентность.
Однако текст не ограничивается заключением бесконечности в квадрат; четырехкомпонентная матрица вставляется в самое себя.
375
В тексте происходит асимметричное оборачивание 1,2,3 в 4, вневременности — в здесь, генотекста — в фенотекст.

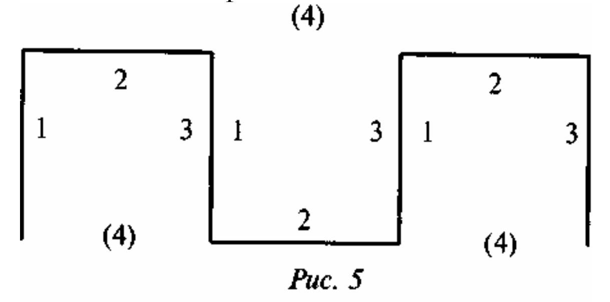
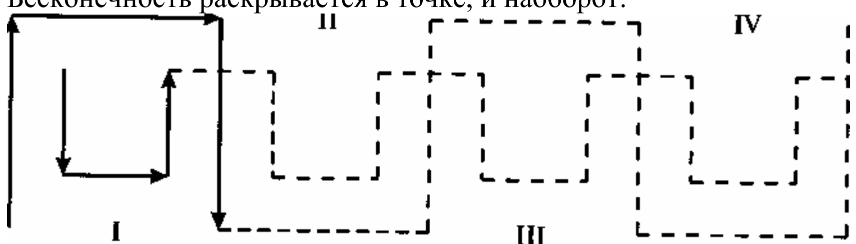


Рис. 5

&ivi ipaq>, напоминающий *греческий геометрический орнамент,* обрамление многих фресок, обозначает радикальный разрыв между двумя пространствами, ставшими теперь видимыми; их совмещение возможно лишь в двойной цифре текста, которая выводит наружу бесконечность генотекста в точке репрезентации феномена.
Однако сценические пространства налагаются друг на друга: пробельная точка настоящего есть также «последовательное возникновение и членение»; такой она предстает лишь на двойном фоне генотекста, исчисляющего «созвездия масс».
Бесконечность раскрывается в точке, и наоборот:



В асимметричной топологии двух наложенных друг на друга сценических площадок одна из них *есть* и другая, но это «есть» маркирует в данном случае не тождество, а транспозицию:
(4.52.) «Кишение толпы и ничто, ничто, которое, впрочем, есть нечто и то же самое, что ничто...»

Таким образом, в квадрате наблюдается сосуществование противопоставленных элементов, способных находиться рядом при условии, что мы абстрагируемся от темпоральности и сополагаем *места,* взятые из разных временных последовательностей. Квадрат допускает существование в нем противоречивых элементов, он включает в себя «иную сцену» фрейдовского бессознательного, на которой отсутствует отрицание. Поэтому квадрат можно рассматривать как зам-

376

кнутую фигуру такой бесконечности, которая воспроизводит себя, то уменьшаясь, то увеличиваясь; лишенная начала, она предполагает вечное повторение, то есть процесс производства без всякой телеологии, эволюцию без какой бы то ни было внешней цели, стабильность порождения, которым можно управлять.

Известны мысли Лейбница по поводу выбора фигуры, которая могла бы стать моделью мира; он рассматривал три возможности: треугольник («тогда бы было начало...»), гиперболу («тогда бы не было никакого начала, и моменты, или состояния, мира вырастали бы в совершенном виде извечно») и квадрат («Гипотеза о равном совершенстве, по-видимому, есть гипотеза о прямоугольнике»). «Пока я не вижу, каким способом можно наглядно доказать то, что следует выбрать путем чистого размышления»[70].

Ключ к такому доказательству дает фрейдовская теория означивания, вытесненного со сцены разума, и тогда становится понятен знаменитый (и банальный) квадрат Лейбница, в котором объединены комбинаторика и теория игр:

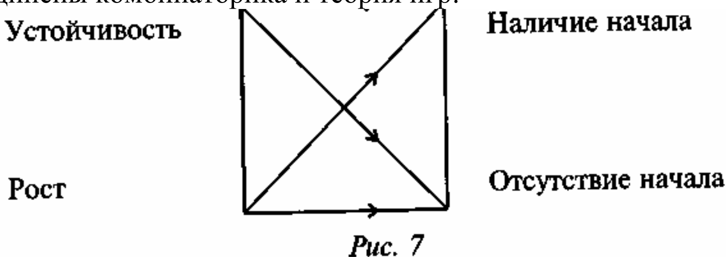


Рис. 7

Квадраты в «Числах» представляют собой радикальную модификацию квадрата Лейбница, они транспонируют его на двойной фон генотекста и тем самым раскрывают его в направлении к приостановленной репрезентации, которая существует лишь в перспективе бесконечного порождения означивания:

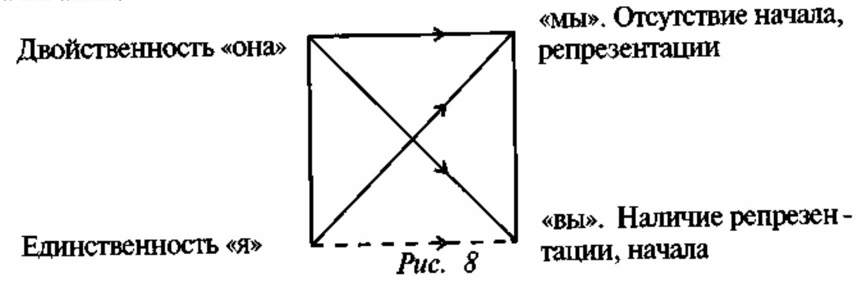


Рис. 8

В квадрате, представленном в «Числах», «я» двойственно не потому, что объединяет в себе две единицы, а потому, что *одновре-*

377

менно принадлежит: а) генотексту, в котором оно выступает в виде *сингулярной* точки и посредством своих *различных* «мы» участвует в бесконечном, незамкнутом, нерепрезентируемом, некоммуни-цируемом процессе исчисления; б) фенотексту, в котором оно выступает в качестве субъекта, *подобного* «вы», и коммуницирует некую формулу, некий Закон. Будучи множественным в двояком отношении (точка различных «мы» и субъект, подобный «вы»), «я» способно презентировать сценографию собственного мышления и того, что служит его оболочкой. Формулу Декарта можно перевернуть следующим образом: «Чем более "я" думает, тем более "я" *становится* дифференциалом».

Из нашего описания текстовой топологии следует, что *текст* организован наподобие пространства Лейбница; это пространство бесконечно и состоит из точек, ни одна из которых не есть *место* (никакая комбинация точек не образует пространства: «Точка не является местом никакого другого места»), но все эти точки суть *ситуации,* составляющие условие любого символического акта и определяющие его разновидности. Когда Малларме писал: «Ничто не будет иметь места кроме места, за исключением, может быть, созвездия», то он был совсем недалек от

представлений Лейбница.
Множество точек текстовой констелляции, в которых может находиться бесконечно множественное «я», — это как раз те точки, в которых индивидуальная единица прекращает свое существование («там, где прекращается тело») и где формируется определенный тип символизма, с тем чтобы тут же модифицироваться и исходить уже из иной точки. Транспонирование и наложение квадратов позволяет *одновременно отложить в сторону* как теологическую формулу: «Бесконечная сфера, центр которой везде, а поверхность нигде», *так и ее инверсию* — результат «коперниковского» вторжения бессознательного Фрейда: «Чья поверхность везде, а центр нигде». Для квадрата (и куба) центр не наличествует и не отсутствует, он *никогда не имел и никогда не будет иметь места.*
Построить универсум бесконечной комбинаторики, универсум бесконечности, подразделяемой на комбинации, каждая из которых приближается к бесконечному «пределу», никогда не достигая его, — вот цель, которую ставит себе текст, разыгрываясь на двойном фоне, не поддающемся никакому центрированию.
Однако, хотя текстовое пространство представляет собой комбинаторику, оно не есть некое «гармоническое целое», в котором можно было бы расположить множество бесконечно взаимозаменимых и соотносительных систем, определяемых исходя из соответствующей точки отсчета. Текстовому пространству удается избежать подобного гармонического порядка, который немедленно начинает тяготеть к теологии, как только недостающий центр усматривается

то в монадном божестве (Лейбниц), то в некоем субъекте — Человеке-Авторе и Владельце сети (так обстоит дело с проспективным пространством, у которого в действительности нет никакой привилегированной точки, ибо эта точка выносится за пределы картины и помещается в телесное, субъективное, но уже не точечное место субъекта — Геометра, который творит постольку, поскольку репрезентирует себя). В тексте это телесное место субъекта, место 4, заключенное в скобки, вводится, как точечное место, *внутрь* квадрата, из которого уже невозможно вырваться ни через субъектность, ни через теологичность. Божественная и/или субъектная монада, подвергаемая цензуре или полагаемая в качестве внешней, радикально внеположной, причины, в результате пересмотра лейбницевской проблематики в материалистическом аспекте, фиксируется в тексте как точечное место, впервые ставшее мыслимым на основе той функции, которой его наделил Фрейд вне иной сцены бесконечного порождения. Своеобразие организации *текста* — и его важность для анализа нашей культуры — заключается в том, что он представляет собой единственный материк, способный объединить в изломанном пространстве бесконечную комбинаторику и внеположное тело; это такая комбинаторика, которой тело нужно только как точка (причем тело заключается в скобки), и такое тело, которое нуждается в комбинаторике лишь для того, чтобы обеспечить ее репрезентацию. Текстовая бесконечность, невозможная без репрезентирующего ее места, использует это место («вы»), чтобы составить его анамнез, то есть показать ему же его биологический, логический, метафизический, политический генезис, который она репрезентирует себе в виде некоего воспоминания.
«Мы обладаем бесконечным количеством знаний, о которых мы не всегда догадываемся... Дело памяти хранить их, а дело воспоминания — представлять нам их»[71]. Таким образом, бесконечное порождение есть всегда нечто большее, а формула-феномен — нечто меньшее, в котором следует находить как можно больше *припомненного.* Фрейд подчеркивает различие между этими двумя сценами, которые он называет «явным содержанием» и «латентной мыслью», и настаивает на «важности учета изобразительности», порицая тех, кто обращает внимание на латентную мысль, но проходит мимо ее формулирования, выработки формулы[72].
Текстовое пространство — изломанное углом пространство между бесконечностью и точкой, между порождением и формулой, *местопребывание* дифференциала — не подвластно никакому рациональному осмыслению. Оно есть *то,* что научный дискурс может себе представить, может репрезентировать, в то время как текст составляет его анамнез. Это промежуточное пространство оставляется без внимания в научном дискурсе, привязанном к

репрезентации, оно подвергается искусной цензуре, оставляется в стороне или сводится к простой структуре, каковой вовсе не является; с этим пространством, разрабатываемым нашей современной культурой, стремящейся помыслить самое себя, трудно, даже невозможно согласиться. Но именно в этом своем качестве оно является одним из наиболее ярких признаков того радикального изменения, которое претерпевает наша культура в настоящий момент. Действительно, текст

показывает, (4.76.) «каким образом ныне ставится вопрос о революции, оперирующей уже не субстанциями и единицами, а целыми материками и текстами...»

Открывая материк новой реальности, текст обращается к современным революционным практикам:

(2.86.) «"В истории новое и справедливое часто не признается большинством в момент своего появления и может получить развитие лишь в борьбе"/"коммунистическая революция представляет собой наиболее радикальный разрыв с традиционной системой собственности; ничего удивительного поэтому, если в ходе своего развития она самым решительным образом порывает с традиционными представлениями"/ ...И снова говорить об этом без конца... Непрерывно вливать это в движение органов, лиц, рук... Перегруппировывать это, перепечатывать, снова заставлять читать и слушать снова, перевооружать всеми средствами, в каждой определенной, конкретной ситуации, в каждом интервале, на каждой сцене независимо от ее размеров, оформления... Говорить вновь и вновь, каждый раз настойчиво напоминая о идущей войне, о конкретных требованиях анонимной основы, постоянно подрываемой изо дня в день... "Произведения литературы и искусства прошлого представляют собой не источники, а водные потоки"/"общая черта литературы и искусства всех эксплуататорских классов, клонящихся к упадку, заключается в противоречии между реакционным политическим содержанием и художественной формой произведений. Мы же требуем единства политики и искусства, единства содержания и формы, единства революционного содержания и как можно более совершенной формы"/ — И ради этого, здесь, среди временного затишья, позволяющего нам работать не спеша, в этом запаснике, созданном языком, который как бы отстает от полыхания пламени и происходящих изменений — »

От работы в означивании мы прямо переходим к работе в монументальной истории:

(1.93.) «...Теперь я мог оторваться от твердой, полыхающей поверхности, которая когда-то руководила моими ночами, я мог теперь позволить колесу вращаться, распределяя места, слова, орудия; теперь я мог успешнее участвовать в войне, которая развертывалась в каждой стране, под маской арестов и цен... Призывая

к прямому, косвенному действию и будучи обязанным лишь повторять одно и то же предупреждение: уметь снова и снова поднимать бунт, никогда не отступать, никогда не соглашаться на жесты унижения и цензурные запреты, учиться переходить в контрнаступление, учиться переменам и установлению связей — »

Примечания

[1] «Литература наших дней пытается найти свое место именно здесь, в означивающей деятельности, где целое заявляет о себе и от себя отказывается и в то же время намечает и находит подходящий для себя вид письма». *(Sailers Ph.* Critique de la poesie // *Sailers Ph.* Logiques. Coll. Tel Quel. P.: Ed. du Seuil, 1968).

[2] См.: *Bachelard G.* La philosophic du non. P.: P.U.F., 1940.

[3] *Chomsky N.* Cartesian Linguistics. N.Y.; London: Harper & Row, 1966. P. 42.

[4] «Однако нет сомнения, что ТГ в том виде, в котором она теперь сформулирована, неправильна... При этом небезынтересно заметить, что один из известных недостатков ТГ находится внутри НС компонента, а не внутри трансформационного комплекса грамматики». *(Лиз Р. Б.* О переформулировании трансформационных грамматик // Вопросы языкознания. 1961. № 6. С. 50).

[5] *Chomsky N.,* op. cit. P. 42.

[6] Ibid. P. 60-62.

[7] О проблеме структурирования см.: *Miller J.A.* Action de la structure // Cahiers pour 1'analyse. 1968. № 9.

[8] *Малларме С.* Сочинения в стихах и прозе. М.: Радуга, 1995. С. 337.

[9] См.: *Шаумян С. К. и Соболева П. А.* Аппликативная порождающая модель и исчисление трансформаций в русском языке. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1963; *Шаумян С. К. и Соболева П. А.* Основания порождающей грамматики русского языка. М.: Наука, 1968, а также *Saumjan S. K.* Outline of the applicational generative model for description of language // Foundations of Language. 1965. № 1.

[10] «Вся проблема перверсии сводится к тому, чтобы понять, как ребенок в своем отношении к матери - отношении, определяемом с точки зрения анализа не витальной зависимостью ребенка от матери, а его зависимостью от любви, т.е. желанием ее желания — идентифицирует себя с воображаемым объектом ее желания в той мере, в какой сама мать символизирует его в фаллосе» *(Лакан Ж.* Ниспровержение субъекта и диалектика желания в бессознательном у Фрейда // *Лакан Ж.* Инстанция буквы в бессознательном или судьба разума после Фрейда. М.: Логос, 1997. С. 107-108).

" *Sailers Ph.* Programme // *Sailers Ph.* Logiques. Coll. Tel Quel. P.: Ed. du Seuil, 1968.

[12] «...любое слово представляет собой целостность, структуру... Фонемы как раз и являются различительными признаками словесных структур». *(Трубецкой Н. С.* Основы фонологии. М.: Аспект Пресс, 2000. С. 41).

[13] «Фонолог должен принимать во внимание только то, что в составе звука несет определенную функцию в системе языка» *(Трубецкой Н.С.* Указ. соч. С. 19).

[14] Спхота (sphota) относится к иному ряду понятий по сравнению с *фонемой.* Если фонемы - dhvani — это атомы звуковой цепи, делящие ее до бесконечности, до «не поддающегося описанию» и до «несуществующего», то спхота — это то, что обеспечивает единство, а значит, и интеллигибельность и существование (реальность) прерывистого ряда звуков, который в то же время служит ее обозначением. Представляя собой сверхдетерминанту фонемы, будучи одновременно звуком и смыслом, спхота есть единица бесконечной дифференцированности и сама эта бесконечная дифференцированность. Следует обратить внимание на диалектическое противоре-

381

чие, а также на особый тип каузальности (единица бесконечности и сама бесконечность), заключенные в этом термине; поэтому теория спхоты сродни пониманию реальности как множества изменений — действий - превращений. Индийских грамматистов проблема субстанциальности не интересовала, поэтому они следующим образом характеризовали спхоту — мельчайшую точку сверхдетерминации значения, которая *манифестируется* в действии, при развертывании устной речи: «Эта энергия, называемая речью, имеет, так сказать, природу яйца (изначально недифференцированное, оно дает рождение павлину с пестрым опереньем). Ее развертывание осуществляется постепенно, частями, наподобие некоего действия (движения)». (См.: «Вакьяпадия», I, 51). О теории спхоты см.: *Biardeau M.* Theorie de la connaissance et philosophic de la parole dans le brahmanisme classique. These... P.; La Haye: Mouton, 1964; Sphota Siddhi. Ed. Institut francais d'Indologie, 1958.

[15] *Лакан Ж.* Инстанция буквы в бессознательном или судьба разума после Фрейда. М.: Логос, 1997. С. 59.

[16] Там же. С. 56.

[17] Там же. С. 61.

[18] «А это значит, что смысл "настаивает" на себе именно в цепи означающих, и ни один из отдельных элементов этой цепи не «состоит» при этом в значении, которое он в момент речи способен принять» *(там же).* Не являются ли эти слова отражением существенных расхождений между теорией Лакана и структуралистским подходом, ориентированным на описание «отношения включенности»?

[19] «Криптограмма становится в полном смысле слова криптограммой лишь в том случае, если она записана на утраченном языке» (Там же. С. 68).

[20] По поводу этого понятия см.: *Derrida J.* La dissemination // Critique. Fevrier — Mars. 1969.

[21] «Специфическая проблематика письма стремится решительно избавиться от мифа и репрезентации, чтобы осмысливать себя в своей буквенности и простран-ственности. Практику письма следует определять на уровне "текста" в той мере, в какой отныне это слово отсылает к некой функции, которую, однако, письмо не "выражает", но ею *располагает* — драматическая организация, "геометрическое место" которой не может быть репрезентировано (оно разыгрывается)» *(Sailers Ph.* Programme).

[22] Первым исследованием такого рода является работа *Badiou A.* La subversion infinitesimale // Cahiers pour 1'analyse. № 9.

[23] «Таким образом, поскольку число не существует в сотворенных вещах, но лишь рассматривается в абстракции, как род, оно является только модусом мышления; то же относится и ко всему прочему, именуемому нами универсалиями» *(Декарт Р.* Первоначала философии, 58 *//Декарт Р.* Сочинения в 2-х т. Т. 1. М.: Мысль, 1989. С. 337).

[24] «Так, если стоит вопрос о числе, мы воображаем какой-то предмет, измеряемый посредством многих единиц, и, хотя разум в это время размышляет только о множественности данного предмета, мы тем не менее будем остерегаться, чтобы впоследствии он не пришел на основании этого к какому-либо заключению, где предполагалось бы, что счисляемая вещь была исключена из нашего представления; так делают те люди, которые приписывают числам и удивительные тайны, и сущие пустяки, в кои они, конечно, не уверовали бы до такой степени, если бы не представляли себе число отличным от счисляемых вещей» *(Декарт Р.* Правила для руководства ума, XIV *//Декарт Р.* Сочинения в 2-х т. Т. 1. М.: Мысль, 1989. С. 137).

[25] «Длительность, порядок и число также мыслятся нами весьма отчетливо, если только мы не примысливаем к ним никакого понятия (conceptus) субстанции, но считаем длительность всего лишь модусом любой вещи, в свете которого мы мыслим эту вещь с точки зрения сохранности ее существования. Подобным же образом мы не будем считать ни порядок, ни число чем-то отличным от расположенных в определенном порядке и имеющих некое число вещей, но станем

382

рассматривать их лишь как модусы, в аспекте которых мы эти вещи постигаем» *(Декарт Р.* Первоначала философии, 55 // Там же. С. 336).

[26] *Vuillemin J.* La philosophic de 1'algebre. P.: P.U.F., 1962. P. 20.

[27] *Badiou A.* Op. cit.

[28] *Vuillemin J.* Op. cit. P. 39.

[29] *Serres M.* Le systeme de Leibnitz et ses modeles mathematiques. P.: P.U.F., 1968.

[30] «Ценность символа в том, что он помогает сделать наше мышление и поведение рациональным и позволяет предсказать будущее. Однако проявление общего закона не может быть полным. Он есть потенциальность и способ его существования — это esse in future "бытие в будущем"» *(Pierce Ch.* Existential graphs; опубликовано в посмертно изданном труде Mon chef d'oeuvre).

[31] Может быть, как раз этот дифференциал имел в виду Витгенштейн, говоря о «выражении»: «3.31. Любую часть предложения, которая характеризует его смысл, я называю выражением (символом). (Предложение само по себе есть выражение.) Выражение — все то общее (существенное для смысла), что могут иметь друг с другом предложения. Выражение обрисовывает форму и содержание» *(Витгенштейн Л.* Философские работы. Ч. 1. М.: Гнозис, 1994. С. 13).

[32] *Mallarme S.* Villiers de 1'Isle-Adame // *Mallarme S.* (Euvres completes. P.: Gallimard. P. 482.
[33] *Mallarme S.* Avant-dire. Op. cit. P. 858.
[34] *Малларме С.* Сочинения в стихах и прозе. М.: Радуга, 1995. С. 289.
[35] Будущее предшествования — это временная форма, используемая при перемещении субъекта по пространству своего языка: «То, чем я буду в прошлом для того, чем я теперь становлюсь» *(Лакан Ж.* Функция и поле речи и языка в психоанализе. М.: Гнозис, 1995. С. 69).
[36] *Малларме С.* Указ. соч. С. 278-279.
[37] Там же. С. 289.
[38] *Mallarme S.* Exposition du Louvre. Op. cit. P. 683-684.
[39] *Renou L.* Etudes vediques et panineennes. T. 1. P.: E. de Boccard, ed., 1955.
[40] Там же. Ниже мы вернемся к истреблению тела в процессе бесконечного означивания, как о том говорится в «Числах».
[41] *Corbin H.* Terre celeste et Corps de resurrection. P. 192-202.
[42] *Mallarme S.* La derniere mode, le bijou. Op. cit.
[43] *Granet M.* La pensee chinoise. P.: Albin Michel, 1934. Ch. III. P. 149.
[44] Ibid. P. 160.
[45] Некоторые лингвисты отмечали в прошлом это раздвоение слова на множественность и единичность; однако они сводили различение двух типов функционирования слова к различиям в типе толкований: «Другие, предполагая, что слово есть продукт и что оно вечно, предпочитают говорить о множественности. — Даже если слова различны, это не препятствует тому, что буквы всегда одни и те же; даже если различны предложения, всегда можно разглядеть одно и то же слово. Нет такого слова, которое было бы чем-то иным, кроме как буквами, и нет такого предложения, которое было бы чем-то большим, чем буквы и слова. — В слове нет никаких букв, а в буквах нет никаких частей. Слова не обладают отдельным от предложения существованием. На практике придерживаются различных точек зрения; то, что для одних исходное, для других есть нечто противоположное» (Бхартрихари). Можно ли сказать, что тексту знакомы оба аспекта сформулированной Бхартрихари проблемы и что он локализуется в точке перехода от одного аспекта к другому?
[46] *Benveniste E.* La phrase nominale // *Benveniste E.* Problemes de linguistique generale. P.: Gallimard, 1966. (Рус. пер.: *Бенвенист Э.* Именное предложение // *Бенвенист Э.* Общая лингвистика. М.: Прогресс, 1974).
[47] «Вместе с предложением мы покидаем область языка как системы знаков и попадаем в иной мир... Отсюда две различные лингвистики». *(Benveniste E.* Ibid./

383

[48] «Это изначальное, внутреннее, единственное слово, высвечивающееся в отзвуках, иные называют sabda, и оно обретает свое единство в предложении. Они также считают, что внутренний предмет высвечивается в частях (воспринимаемого) предмета. Речь и ее предмет — это подразделения одной и той же сущности — atman; они не существуют по отдельности. Вот это изначальное слово, существование которого совершенно внутреннее, и нужно проявить вовне; оно имеет форму и следствия, и причины» (Бхартрихари).
[49] *Kurylowicz J.* Les structures fondamentales de la langue: groupes et proposition [1948] // *Kuryiowicz J-* Esquisses linguistiques. Wroclaw — Krak6w, Zaklad narodowy im. Ossolinskich, 1960.
[50] *Benveniste E.* Origines de la formation des noms en indo-europeen. P.: Adrien Mai-sonneuve, 1935.
[51] В книге *Sacy S. de.* Grammaire arabe. P.: Imp. royale. 1831. T. 2. P. 188 различаются две конструкции с именем агенса: именная, когда имя агенса является предикатом прошлого действия, и глагольная, когда имя агенса обозначает производителя настоящего или будущего действия. Э.Бенвенист в своей книге *Benveniste E.* Noms d'agent et noms d'action en indo-europeen. P.: Adrien-Masonneuve, 1948 проводит четкое различие между двумя функциями агенса: форма на — tr — это глагольное прилагательное, обозначающее производителя действия; форма на —tf - это именная форма, обозначающая агенса, наделенного той или иной функцией. Форма на — tf отсылает к субъекту, существующему лишь в связи с «функцией, которую надо выполнить». Чрезвычайно важно подчеркнуть, что именная форма на — tf 1) часто смешивается с инфинитивом; 2) служит для образования «будущего перифрастического, которое маркирует не столько будущее, сколько необходимость того, что *должно* произойти (это будущее уверенности индийские грамматисты называют svastam «завтрашним», и оно сопровождается временными уточнителями). Различие между именным содержанием означающего и его глагольным, временным, субъектным употреблением, имеет место и в греческом: -тсор (-fr) - единственный формант, с помощью которого образуются личные имена людей: Актсор, АХектшр, NsaTcop; с помощью — тт|р (-tf) образуются названия орудий.
[52] У Лукреция, одного из основных авторов, на которых опираются «Числа», есть одно примечательное место (II, 991), в котором форма на -ndus оказывается как бы случайно связанной с проблематикой порождения и посева и по этой причине охватывает прошедшее и будущее время, принадлежащее богам, перескакивая через настоящее время, принадлежащее человеку: caelesti sumus omnes semine oriundi «все мы происходим из небесного семени», и далее Лукреций добавляет: omnibus ille idem pater est «и у всех один и тот же отец». Не допуская никакого случайного, личного рождения, он рассматривает каждую жизнь как метку вне-субъектного посева: мы не рождаемся, мы должны быть *порождены.* В античности считались божественными лица, не родившиеся, как все, но порожденные богами, как, например, Ромул; Энний взывает к нему следующим образом: о pater, о genitor, о sanguen dis oriundum «о отец, о родитель, о кровь божественного происхождения». (См.: *Benveniste E.* Origines de la formation des noms en indo-europeen).
[53] Простое прошедшее время (passe simple) изображается как |--------1, а имперфект — как (|-)-----(-|). «Только срединная фаза, которая как бы исчезает при рассмотрении действия в аспекте простого прошедшего, важна для говорящего, когда он использует имперфект; в этом случае

действие рассматривается в процессе его развертывания. У него есть пределы (у любого глагольного действия есть пределы, по крайней мере, у действия в прошлом), но они не замечаются (их не хотят замечать)» *(Sten H.* Les temps du verbe fmi (indicatif) en fran9ais moderne. K0benhavn, 1952. P. 125, 127).
[54] *Лакан Ж.* Ниспровержение субъекта и диалектика желания в бессознательном у Фрейда // *Лакан Ж.* Инстанция буквы в бессознательном или судьба разума после Фрейда. М.: Логос, 1997. С. 156.

[55] *Lacan J.* Position de 1'inconscient... // *Lacan J.* Ecrits. P.: Ed. du Seuil, 1966. P. 840.
[56] *Renou L.* La valeur du parfait dans les hymnes vediques. P., 1925. Автор отмечает, что перфект был зарезервирован за действиями Богов, за основными этапами повествования, за маркированием всеобщего, торжественного; в мистических гимнах он фигурировал в загадках и парадоксах, например, когда речь шла о сыновьях, порождающих матерей.
[57] «Особый характер окончаний перфекта отмечался индийскими грамматистами: если другие глагольные окончания объединяются под общим наименованием sarvadhatuka, то окончания перфекта (и предикатива) называются ardhadhatuka, так же как и целый ряд именных суффиксов; см.: Pan. Ill, $_4$IIV, 115. О возможном именном происхождении окончаний перфекта см.: Hirt, Der indogerm. Vokalismus. P. 223» *(Renou L.* Op. citj.
[58] В одной из сутр Панини говорится: «Какова природа того, что называется paroksa? Одни говорят: то, что произошло сто лет назад, есть paroksa; другие говорят: то, что произошло тысячу лет назад, есть paroksa; третьи говорят: то, что отделено *стеной,* есть paroksa; четвертые говорят: это то, что произошло два-три дня тому назад».
[59] *Kappers W.* Pferdeopfer und Pferdekult der Indogermanen // Wiener Beitrage zur Kulturgeschichte und Linguistik, Jg. IV k, 1936, S. 320-329; *Eliade M.* Schamanism und archaische Extasetechnik, 2.249 sq s. 2011 sq. В Ригведе Агни творит мир посредством жертвоприношения.
[60] *Renou L.* Etudes vediques et panineennes. T.V. P.: E. de Boccard, ed., 1959. P. 69.
[61] *Renou L.* Etudes sur le vocabulaire du Rgveda. Serie 1. Pondicherie, 1958. (Publications de 1'Institut fran§ais d'indologie. N 5).
[62] Сфрагистика (франц. sigillographie от лат. sigillum «печать» и греч. graphein «описывать») — отрасль археологии и дипломатики, целью которой является изучение печатей. *Печатью* называется воспроизведение на воске или на металле матрицы или штампа, которым подтверждается подлинность документа, государственного или частного характера, выдаваемого политической организацией, светским или церковным учреждением или частным лицом. Печать вошла в употребление в глубокой древности; на Востоке она существовала издревле, сохранились ассирийские, халдейские, египетские, греческие штампы; печатью пользовались в Китае и Индии. Эти штампы, или печати, раньше имели, а нередко имеют и сейчас форму кольца, перстня (лат. annuli, signa), на которых выгравировано имя владельца, то или иное изображение — князя, например, или какая-либо эмблема. В связи с тем, что нами названо означивающим дифференциалом, полезно напомнить, что лат. sigillum является уменьшительной формой слова signum «знак».
[63] Платон (Теэтет, 192-194) говорит об отпечатках на воске (keros = воск, ker у Гомера — это сердце, вместилище чувств, отваги, страстей) как об основном способе означивающей деятельности (восприятие, распознавание и т.д.), но, по-видимому, не усматривает в них *оформление,* как это часто делали его толкователи и как предполагает Хайдеггер.
[64] *Соллерс Ф.* Наука Лотреамона // *Лотреамон.* Песни Мальдорора. Стихотворения. Лотреамон после Лотреамона. М.: Ad Marginem, 1998.
[65] *ArtaudA.* Histoire entre la Groume et Dieu // Fontaine. Dec. 1946 - Janv. 1947, № 57.
[66] *Sailers Ph.* Dante et la traversee de 1'ecriture // *Sailers Ph.* Logiques...
[67] *Sailers Ph.* Le recit impossible // *Sailers Ph.* Logiques...
[68] *Mallarme S.* Op. cit. P. 303-304.
[69] Между прочим, Хайдеггер делает следующее замечание свойственным ему языком: «...Не должен ли переход за Линию необходимым образом стать преобразованием Говорения и не требует ли этот переход мутации в отношении к сущности речи». (Линия называется также «нулевым меридианом», завершением нигилизма). И далее: «Предоставлено ли на усмотрение говорящих, на каком языке

они будут говорить, чтобы сказать основополагающие слова в тот момент, когда они переступят через Линию, то есть пересекут критическую зону совершенного нигилизма? Достаточно ли, чтобы этот язык был общепонятным, или же здесь властвуют иные законы и Меры столь же уникальной природы, что и этот момент истории-Мира, каковым является завершение в планетарном масштабе Нигилизма и Оспаривание его сущности?» - См. «К вопросу о Бытии» в кн. Questions I.
[70] Lettre a Bourget, 5 aout 1725.
[71] *Leibniz* Phil. V, 73. О теории Лейбница см. *Serre M.* Op. cit.
[72] *Freud S.* La science des reves. P. 431. (Рус. пер.: *Фрейд 3.* Толкование сновидений. М.: К-во «Современные проблемы», 1913).

Аналитический указатель

Этот аналитический указатель важнейших *понятий* (а точнее, наиболее существенных теоретических *операции)* призван наметить ту линию, которая вырисовывается после прочтения книги *в целом;* он позволяет последовательно связать те уровневые подходы, которые, порознь присутствуя в отдельных работах, вместе участвуют в выработке новой проблематики.
Отнюдь не стремясь к унификации всего того, что было дифференцировано не только в силу

времени создания, но и благодаря степени *научной* и *теоретической* аппроксимации, указатель должен обозначить основные направления некоего общего замысла, подлежащего *дальнейшей разработке* и увиденного с высоты последней стадии работы.

Некоторые из понятий-операций, ранее сформулированных различными авторами, получают в наших работах иное истолкование: мы их видоизменили.

Можно заметить, что четыре раздела нашего указателя пересекаются между собой, и их трудно отделить друг от друга. Однако если они и образуют систему, то все же не кладут конец движению исследовательской мысли, а лишь *выдвигают открытую* аналитическую тематику.

А. Место семиотики

I. Семиотика как наука и как теория

1. *Возникновение семиотики:* восходя к стоикам, семиотика близка к аксиоматическому подходу (с. 40, 215—223); соссюровский термин «семиология» (с. 40—41); семиотика и совокупность всех прочих наук (с. 41—44, 57—58); точка размыкания науки как «круга кругов» (с. 56); междисциплинарная наука (с. 45);

— *семиотика как теория* (с. 42—44, 55); как метатеория (с. 43— 44, 207); как вопрошание различных дискурсов, включая свой собственный (с. 42-43, 44-45, 53, 84, 85, 86, 87);
— *семиотика как «диалектическая логика»* (с. 42); семиотические модели как репрезентация и как теория (с. 55—56); семиотика — критическая наука (с. 56); семиотика в свете производства (с. 64); семиотика и письмо (с. 96—98); семиотика как производство языка (с. 81—82); семиотика перед лицом множественности логических подходов (с. 68—70, 73, 78-82).

2. *Семиотика и смежные науки:* семиотика и лингвистика (с. 40, 54, 56—58, 69—70, 96—100); смежные науки в роли разрушенных посылок (с. 57); семиотика и математика, логика, психоанализ (с. 42, 45, 72—82, 217—220); математический знак без внеположности и изоморфизм семиотики и продуктивности (с. 194, 208, 215— 217); семиотика смещает литературную эстетику, риторику и их разновидности (с. 33-39, 65, 73, 110, 205, 226-228).

3. Семанализ обнаруживает внутри знака как системы вторую сцену означивания, чья структура есть не что иное, как смещенный осадок (с. 35, 37, 45, 284—289, 227—231); субъект между разрушенной структурой и процессом порождения означающих (с. 302—303); семаналитический дискурс и писаный текст (с. 44— 45, 303).

II. Матрица знака и ее превосхождение

1. Знак, смысл, обмен: см. «Смысл и Мода»;
— *топология знака:* история диады и означающее/означаемое (с. 88—90, 138—140); знак и метафизика поверхности (с. 93—95); бинаризм (с. 88—93); отрицание пространства и театрального жеста, требование отсутствующей работы (с. 89—91); в основе знака лежат отношения ассоциативности и субституции, он устанавливает отношение подобия (с. 93, 235—241); инаковость — суррогат знака (с. 106-107); подобие оказывается важнейшей чертой семантического правдоподобия (с. 229—230, 235—241); знак, будучи *репрезентаменом,* требует наличия коммуникативной цепи (с. 91—93, 241—243); критика теории знака как условной импликации (с. 100); статичность, дидактизм и финитизация, свойственные знаку как системе (с. 101); каузальность и знак: principium reddendae rationis (с. 100—102); денотация, коннотация (с. 44, 93, 274); удвоение знака в риторическом дискурсе — полисемия и стирание смысла в актах плюрализации (с. 238—239); смысл как продукт смысла звуковой цепочки и риторического смысла, заимству-

ющего элементы и комбинаторику звуковой цепочки (с. 88, 107— 108); базовый знак общества, основанного на обмене (с. 85), зона субъекта (с. 285—287); такой знак пригоден для изучения структур синкретического типа, то есть таких, которые как таковые чужды знаку, но бессилен перед лицом любой постсинкретической практики (с. 71—73); это зеркальный элемент, скрывающий процесс порождения означивания (с. 294—298);
— *матрица означивания претерпевает историческое изменение:* отличия символа от

B. Семиотические практики

C. Логика текста

I. К определению понятия текста

II. Логические показатели

D. Семанализ и материалистическая гносеология

I. История

«материальная история» (с. 307, 308, 311-313, 314, 317, 359, 368, 371, 375-378).
П. Идеология
— идеологема: пересечение текста с текстовым множеством (с. 84-86, 137);
— идеология восстанавливает работу внутри языка в виде «литературы», «магии», поэзии (с. 33); семиотика как теория формализации, каковой она является, обращена в сторону идеологии (с. 55—56); семиотика как наука об идеологиях (с. 57—58); текст как репрезентация *и* как работа (с. 185—187), как идеология и как нотация (с. 38, 301); вклад семанализа в построение материалистической гносеологии (с. 42—45).
Перевод выполнен *Г. К. Косиковым* и *Б. П. Нарумовым* по изданию: *Kristeva J.* Етщекотгхч-Recherches pour une semanalyse. P., 1969.

Текст романа

Введение

Он прославляет одно лишь смешенье.
Аристотель. О возникновении и уничтожении, В 6

0.1. Цели и методы

В данной работе мы поставили себе целью предпринять се-миологический анализ одного из видов повествовательных структур — романа. Инструмент (семиология), равно как и объект (роман) нашего исследования, представляют собой дискурсы, первый из которых занимается поисками самого себя, а второй находится в процессе распада, так и не успев сформулировать свои законы, поэтому может показаться, что их скрещение не позволит осуществить наши намерения. Однако мы исходим из того тезиса, что способ взаимодействия этих двух дискурсов в переживаемую нами историческую эпоху оказывается характерным для структуры современного мышления, а потому он может и должен быть включен, со всеми своими неожиданными эффектами, в сферу научного исследования, с тем чтобы выявить особенности обоих дискурсов в их взаимоосвещении.
0.1.1. Что такое семиология?
С тех пор, как Соссюр впервые использовал термин *семиология* в «Курсе общей лингвистики» (1916), чтобы дать название обширной науке о знаках, по отношению к которой лингвистика является всего лишь частью, значение этого слова претерпело значительные изменения. В свое время было осознано, что, какой бы знак ни брать в качестве объекта семиологии (жест, звук, образ и т.д.), он доступен анализу лишь через язык, и что семиология «рано или поздно встречает на своем пути язык ("подлинный"), причем не только в качестве модели, но и в качестве своего конститутивного элемента, посредующего звена, означаемого»[1]. Убедившись в том, что «языки», которыми должна заняться семиология, являются «вторичными», а их единицы имеют большую протяженность по сравнению с монемами и фонемами, исследователи пришли к выводу, что семиология должна строиться в виде
397
некой транслингвистики. «Иначе говоря, уже теперь мы должны признать возможным перевернуть формулу Соссюра: лингвистика не является частью — пусть даже привилегированной — общей науки о знаках; напротив, сама семиология является лишь одной из частей лингвистики, а именно той ее частью, которая должна заняться изучением БОЛЬШИХ ЗНАЧАЩИХ ЕДИНИЦ языка»[2].
Инверсия соотношения между лингвистикой и семиологией, будучи, по нашему мнению, совершенно обоснованной, в свою очередь должна быть модифицирована по причине тех новых перспектив, которые она же и открыла. Эта инверсия оправдана с философской точки зрения, поскольку приводит к выводу, что не существует никакого знака вне языка, что модель знака a priori задана в разговорном языке, следовательно, не может быть никакой науки о знаках, внешней по отношению к лингвистике. Но, констатировав этот факт, мы тут же сталкиваемся с двумя проблемами: 1) достаточны ли операциональные модели современной лингвистики для создания обшей теории семиологии в рамках одного только

языкознания; 2) каким образом можно постичь процесс производства смысла в иных знаковых системах, если лингвистика, увязшая в коммуникативных схемах, не в состоянии предоставить средства для познания этого процесса?
Ныне философы пытаются решить вторую проблему, обнажая «логоцентрические» корни нашей культуры, основанной на речи (= знаке), и намечая некий выход из этого замкнутого пространства, выход, на который указывает понятие ПИСЬМА, дающее возможность построения новой науки — грамматологии[3]. Мы постараемся, по мере возможности, учитывать их соображения.
Что же касается первого вопроса (достаточны ли лингвистические, точнее, фонологические операциональные модели для создания общей семиологии), то, по мере привлечения к анализу структур большей сложности, все более очевидным становится отрицательный ответ на него. По-видимому, существуют два решения этой проблемы, причем возможно их сочетание. Во-первых, не ограничивая себя бинарными классификациями структурного языкознания, в ходе семиотического анализа можно обратиться к последним достижениям трансформационной лингвистики, которая широко распахнула двери перед математикой ради формализации языка; тем самым она сняла границу между языковым и математическим знаком, введя в исследование языков и различных видов языковой деятельности аксиоматизацию комбинаторного типа. Во-вторых, оставив в стороне трансформационную лингвистику, но приняв во внимание тот факт, что любая формализация, будь то математическая или логическая, осуществляется в рамках лингвистики, ибо находит свое место внутри знака (ко-
398
торый есть прежде всего лингвистический знак), можно непосредственно применять к семиотическим объектам аксиоматизацию комбинаторного или топологического типа.
Таким образом, семиологию можно разрабатывать в виде аксиоматики знаковых систем, не обращая внимания на ее эпистемологическую зависимость от лингвистики и заимствуя модели у формальных наук (у математики, логики, которые тем самым низводятся до статуса ОТРАСЛЕЙ обширной науки о языковой деятельности); эти модели, в свою очередь, лингвистика могла бы использовать ради своего обновления. Добавим, что, после того как будет доказано, посредством лингвистики и благодаря ей, что все знаковые системы, с которыми мы имеем дело, являются языками, семиология должна взять на себя задачу упорядочить их, а значит, истолковать с помощью гибких формальных систем, уже разработанных в смежных семиотических науках. Одна только аргументация философского характера и анализ каждого конкретного случая не могут служить оправданием использования именно данной формализации в данном случае. Следует также отметить, что любую формализацию необходимо видоизменять при ее применении к конкретному корпусу данных; таким образом, в семи-ологической формализации может найти свое проявление диалектика субъекта науки (тот или иной метод, та или иная формализация) и ее объекта (совокупность фактов знаковой деятельности). В таком ракурсе единственная исходная задача семиотического исследования заключается в выделении и дефиниции СЕМИОЛОГИЧЕСКОГО УРОВНЯ. «Можно сказать, что семиологическое представляет собой своего рода означающее, которое, прикрепившись к какому-либо апагогическому уровню, расчленяет символическое означаемое и превращает его в сеть дифференцированных значений»[4].
При таком определении избранного нами семиологического уровня анализа мы обязаны В ПЕРВУЮ ОЧЕРЕДЬ рассмотреть проблему ЕДИНИЦ ОЗНАЧАЕМОГО, которые затем, используя трансформационный метод, мы будем представлять в артикулированном виде как ОЗНАЧАЮЩИЕ. Что представляют собой эти единицы в тексте романа? Как их выделить и при этом избежать слишком дробной сегментации, так чтобы каждая единица содержала в себе целое? Мы дадим ряд определений-аксиом, на основе которых станет возможным трансформационный семиологи-ческий анализ романного текста.
0.1.1.1. ***Понятие текста.*** Современная семиология избирает своим объектом не просто тот или иной ДИСКУРС, а РАЗНООБРАЗНЫЕ ВИДЫ СЕМИОТИЧЕСКИХ ПРАКТИК, понимаемых как ТРАНСЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ, то есть таких видов
399
практик, которые осуществляются через язык, но не сводятся к его категориям.

С этой точки зрения мы определяем ТЕКСТ как некое транслингвистическое устройство; оно перераспределяет порядок языка и связывает коммуникативную речь, нацеленную на непосредственную передачу информации, с другими, предшествующими или одновременными высказываниями. Таким образом, мы рассматриваем текст как ПРОДУКТИВНОСТЬ, а это означает следующее: 1) текст располагается в языке, но его отношение к языку носит перераспределительный (деструктивно-конструктивный) характер, поэтому при анализе текстов следует пользоваться скорее логическими и математическими, чем чисто лингвистическими категориями; 2) всякий текст представляет собой пермутацию других текстов, интер-текстуальность: в пространстве того или иного текста перекрещиваются и нейтрализуют друг друга несколько высказываний, взятых из других текстов.

0.1.1.2. ***Понятие текста как идеологемы.*** — Одна из проблем, которую призвана решить семиология, заключается в том, чтобы вместо старой, риторической классификации жанров построить ТИПОЛОГИЮ ТЕКСТОВ, иными словами, необходимо определить специфику различных типов текстовой организации, поместив их в единый текст (культуры), частью которого они являются и который, в свою очередь, является их составной частью.

Пересечение данной текстовой организации (семиотической практики) с иными выска-зываниями (сегментами текстов), которые она вбирает в свое собственное пространство или к которым она отсылает в пространстве внеположных ей текстов (семиотических практик), мы будем называть ИДЕОЛОГЕМОЙ. Идеологема — это интертекстовая функция, которая, «материализуясь» на тех или иных уровнях структуры каждого текста, распространяется на всей его траектории, задавая ему исторические и социальные координаты. В данном случае мы не имеем в виду объяснительно-интерпретационный подход, применяемый вслед за научным анализом, когда то, что первоначально было «познано» как «лингвистическое», получает затем «идеологическое объяснение». Понимание текста как идеологемы лежит в самой основе метода такой семиологии, в которой текст рассматривается как интертекстуальность и тем самым мыслится в рамках (в текстах) общества и истории.

Идеологема текста — это то средоточие, в котором рациональное познание прослеживает трансформацию ОТДЕЛЬНЫХ ВЫСКАЗЫВАНИЙ (к коим текст свести невозможно) в еди-ное ЦЕЛОЕ (в текст), а также прослеживает различные способы включения этой целостности в текст истории и общества.

Проблема идеологической значимости дискурса, его внутренней, неотъемлемой значимости, конституирующей каждое выска-

400

зывание в том социальном пространстве, в котором оно произносится, рассматривалась в русском постформализме. «Литературоведение является одною из ветвей обширной науки об идеологиях, охватывающей... все области идеологического творчества человека», — писал П.Н.Медведев, у которого мы позаимствовали термин ИДЕОЛОГЕМА, придав ему существенно иное и более точное значение[5].

0.1.1.3. ***Понятие романного высказывания.*** — Итак, мы будем различать, с одной стороны, понятие ТЕКСТА, которое соотносится с романным целым, равно как и с целым любого дискурсно-го жанра, с другой - понятие РОМАННОГО ВЫСКАЗЫВАНИЯ, которое в силу своей особой организации определяет специфику дискурсной структуры, характерной для романа.

Романное высказывание — это дискурсный сегмент, посредством которого выражают себя различные инстанции дискурса (автор, «персонажи» и т. д.). Оно может представлять собой последовательность фраз или целый абзац и характеризуется единством локуса речи.

Как текст, РОМАН являет собой пример такой семиотической практики, в которой могут быть прочитаны в синтезированном виде следы ряда других высказываний.

Мы не считаем романное ВЫСКАЗЫВАНИЕ минимальным сегментом (единицей с раз и навсегда определенными границами). Мы рассматриваем его как ОПЕРАЦИЮ, как действие, в результате которого связываются между собой или, лучше сказать, КОНСТИТУИРУЮТСЯ так называемые АРГУМЕНТЫ операции; в случае письменного текста последние представляют собой слова или последовательности слов (фразы, абзацы), рассматриваемые как семемы[6]. Оставляя в стороне анализ самих единиц (семем), мы займемся ФУНКЦИЕЙ, объединяющей их в тексте. Речь идет именно о функции, то есть о зависимой переменной,

получающей определенное значение каждый раз, как его получают и те независимые переменные, которые она связывает. Проще говоря, речь идет об однозначном соответствии между словами или последовательностями слов. В таком случае очевидно, что предлагаемый нами анализ, хотя и предусматривает оперирование языковыми единицами (словами, фразами, абзацами), относится к разряду транслингвистических операций (транслингвистических в том смысле, в каком употребляет этот термин Барт). Выражаясь метафорически, языковые единицы (конкретнее, единицы смысла) послужат нам всего лишь трамплином для установления ТИПОВ РОМАННЫХ ВЫСКАЗЫВАНИЙ и соответствующих ФУНКЦИЙ. Заключая смысловые последовательности в скобки, мы сможем обнаружить организующую их операцию ЛОГИЧЕС-
401
КОЙ АППЛИКАЦИИ; таким образом, наш анализ относится к СУПРАСЕГМЕНТНОМУ УРОВНЮ.

Сочленяясь между собой на супрасегментном уровне, романные высказывания образуют единое целое романного произведения. Изучая романные высказывания в этом их качестве, мы займемся построением их типологии, с тем чтобы на следующем этапе исследования отыскать их внероманное происхождение. Только тогда мы сможем определить роман как целостность и/или как идеологему. Иными словами, функции, определяемые на внеположном роману множестве текстов T_e, принимают некое значение в текстовом множестве романа $T_г$. Идеологема романа и есть ИНТЕРТЕКСТОВАЯ функция, определяемая на T_e и имеющая значение в $T_г$.

Итак, определить ИДЕОЛОГЕМУ ЗНАКА в романе нам помогут два типа анализа, которые иногда трудно отличить друг от друга:

— СУПРАСЕГМЕНТНЫЙ анализ высказываний в рамках романа позволит нам взглянуть на роман как на закрытый текст; имеются в виду такие его особенности, как исходное программирование, произвольность завершения, диадическое построение, отклонения и цепочки отклонений и т. д.;

- ИНТЕРТЕКСТОВОЙ анализ высказываний позволит нам установить соотношение между письмом и речью в тексте романа. Мы покажем, что текстовой порядок в романе теснее связан с устной речью, чем с письмом, и в этом нам поможет трансформационный анализ романного текста.

0.1.1.4. ***Понятие нарративного комплекса.*** — Романное высказывание в свою очередь можно изучать как структуру, состоящую из нескольких комплексов, которые соответствуют различным частям канонической структуры предложения; это субъектная именная синтагма, предикатный сегмент вместе с объектной именной синтагмой, а также другие синтагмы, рассматриваемые с чисто лингвистической точки зрения в качестве составных частей сложных предложений. Эти нарративные комплексы, которые сочленяются друг с другом согласно правилам генеративной грамматики, образуя синтагматику повествования, на семантическом уровне представляют собой ЧАСТИ высказываний, отличающиеся друг от друга своими доминирующими конститутивными семами. Так, часть высказывания с основной семой «одеяния Сентре» — это отдельный нарративный комплекс; за ним следует другой нарративный комплекс, являющийся частью того же высказывания, но основная сема у него иная — «отношения между Сентре и Дамой». Таким образом, нарративные комплексы представляют собой совокупности сем, которые на уровне нарративного синтаксиса порождают повествовательный ряд.
402

0.1.2. Что такое роман?

Наименование РОМАН часто применяется к весьма различным повествовательным структурам; ограничиваясь упоминанием всего лишь нескольких разновидностей, покрываемых этим термином, назовем греческий, куртуазный, плутовской, психологический «романы». Любое повествование, не укладывающееся в рамки эпопеи или народной сказки, может быть названо романом при условии его достаточной протяженности, при этом точное и удовлетворительное определение характерных особенностей романа не дается.

В русском формализме, который, как ныне считается, лежит в основе структурного подхода к литературным произведениям, по всей видимости, не учитывалась разница между

РАССКАЗОМ и РОМАНОМ; в крайнем случае роман рассматривался как некая сумма рассказов, принадлежащих одному и тому же персонажу (Томашевский), в то время как структурные особенности романного дискурса в сравнении с рассказом не учитывались. Теория литературы, вдохновляемая общефилософскими принципами, по-видимому, более чувствительна к специфике романа и определяет ее как отражение утраты характерного для мифа единства, которое последовательно уступает место в различных типах романа социальному, личному, частному. В романе единство мира уже не ФАКТ, а ЦЕЛЬ, и стремление к ее достижению вводит элемент драматизма в эпическое повествование. Разрушение мифологического единства, начавшееся еще в Греции поздне-античного периода, завершается с утверждением христианства в качестве официальной доктрины и достигает апогея вместе с его упадком. Таким образом, сменивший «Одиссею» роман являет собой образ мира, где господствуют подозрительность и двусмысленность. Лукач определяет его как форму «дискретной беспредельности», в которой «проблемный индивид»[7] пребывает в поисках «относительных ценностей». Так же интерпретируется роман в теории генетического структурализма Люсьена Гольдмана[8].
Если когда-то роман привел к гибели миф и эпос, то в наши дни говорят о повороте романа к мифу[9]. Этот возврат имеет основополагающее значение для нашей цивилизации, но он выходит за рамки нашего исследования, и все же мы обращаем на него внимание, поскольку он завершает собой тот ряд трансформаций, который претерпел дискурс западной цивилизации, вернувшись к своей исходной идеологеме.
В теории литературы, более тесно связанной с социологией, романом называются те повествовательные тексты, появление ко-
403
торых совпадает с выходом буржуазии на политическую и экономическую арену Европы в XVI в.; исходя из этого определения, специфика романа в его сравнении с эпическим или анекдотическим повествованием усматривается в том, что в романе различные повествования образуют «органический синтез», будучи пропущенными через главного героя[10].
Мы будем считать романом постэпическое повествование, становление которого завершилось на исходе Средневековья, когда в Европе распалась последняя разновидность средневекового единства — единства, основанного на замкнутом натуральном хозяйстве при господстве христианской идеологии.
Итак, за исходную точку нашего исследования романной структуры мы берем проблему ее СПЕЦИФИКИ в сравнении со структурой эпоса. Однако структурный подход и семиологический анализ в их нынешнем виде заключаются в ином. Исходя из анализа фольклорных произведений (Пропп) или мифов (Леви-Стросс) литературный структурализм применяет при исследовании романа всю ту же мифологическую модель[11], он не замечает несводимости романа к мифу и не ставит себе целью изучение преобразования одной повествовательной структуры в другую; наоборот, он обнаруживает стремление (как следствие характерных для него структурных запретов) всюду усматривать один и тот же тип повествования, а в нем выявлять некие, всегда одни и те же, идеологические постулаты, якобы верные для всех эпох и на всех широтах. По нашему мнению, за такой научной позицией кроется определенная философская наивность. Отсюда проистекает необходимость объединения упомянутого выше философского подхода с семиологи-ческой формализацией, с тем чтобы заложить основы романной семиологии, исходя из различий между эпосом и романом.
Расплывчатые указания, обнаруживаемые у теоретиков романа и романистов относительно специфики романной структуры, можно резюмировать в виде следующих положений.
1. У романа нет неизменной и четко выделяемой структуры («формы»). Следовательно, невозможно говорить о наличии в нем системы[12]. «Роман— это чистое содержание»[13]. Неизменно подчеркивается текучесть, изменчивость, нестабильность, аморфность и т.п. романа. В действительности же роман вовсе не лишен формы, кода, стиля, есть у него и свои правила. Даже если он не удовлетворяет требованиям эстетики Поля Валери, все же он подчиняется структурным законам, соответствующим новой эписте-ме, последняя же не имеет ничего общего с символической декоративностью, которой требовал от романа Валери.
2. Роман — это ПРОЦЕСС изменений. Лукач прекрасно показал, что роман как целое может быть систематизирован лишь на

некоем абстрактном уровне, а потому у него нет законченной формы, как это наблюдается в других литературных жанрах: «Роман выступает как нечто становящееся, как процесс». Если романное «содержание» ограничено началом и концом текста (и этот текст всегда есть текст биографический, в каком бы виде он ни выступал), то «форма» романа — это игра, постоянное изменение, движение к никогда не достижимой цели, стремление к обманчивой целесообразности; выражаясь современным языком, роман — это ТРАНСФОРМАЦИЯ.
Изменчивость романной структуры превращает роман в дискурс самого ВРЕМЕНИ: «Романом движет... стремление предоставить слово времени»[14]. Замкнутый в своем «содержании», роман развертывается во множестве «форм», поэтому Бланшо видит в нем «самый привлекательный из всех жанров, ибо по причине своего благоразумия и веселой никчемности он ставит себе задачу забыть о том, что иные унижают, называя это сущностью. Развлечение — вот его глубинная песнь. Постоянно менять направление, идти словно наугад, отказываясь преследовать какую-либо цель, совершать беспокойные движения, которые превращаются в радостное развлечение, — вот каким было его первейшее и самое надежное оправдание. Превратить человеческое время в игру, а игру - в свободное занятие, лишенное всякой заинтересованности и всякой пользы, поверхностное в самой своей сути и, однако, способное, двигаясь по поверхности, вобрать в себя все бытие, — дело немалое»[15]. Нечто подобное отмечает и Лукач; в романе он видит «пустую подвижность», которая «обладает внешним сходством с процессом, последнее содержание которого нельзя охватить разумом»[16].
3. Структуру романа Лукач определяет как ДИСКРЕТНУЮ БЕСПРЕДЕЛЬНОСТЬ, противоположную непрерывной бесконечности эпоса. Эта дискретная беспредельность прежде всего предполагает наличие специфической связи между ЧАСТЯМИ и ЦЕЛЫМ текста; «части романа относительно самостоятельнее, чем в эпопее, обладают большей завершенностью, и, чтобы они не взорвали целое, их приходится включать в него с помощью средств, находящихся за пределами их собственного бытия»[17]. Таким средством является подчинение автономных частей текста его целостности, в результате чего ФУНКЦИЯ текста прочитывается в каждой из его частей. «Роман — живое существо, оно целое и непрерывное как любой другой организм, и покуда он жив, всегда будет так, я думаю, что в каждой его части будет нечто от каждой другой части»[18].
Упомянутых особенностей романа, обнаруженных в ходе его донаучного анализа, уже достаточно, чтобы продемонстрировать специфику романной структуры как структуры ТРАНСФОРМА-

ЦИОННОЙ. Поэтому мы ставим себе задачей применить на определенном уровне анализа методы порождающей грамматики, чтобы дать формализованное представление романного синтаксиса; оправданность нашего подхода будет доказываться по мере его осуществления. Однако необходимо заранее внести ряд уточнений.
0.1.2.1. ***Понятие романа как трансформации.*** — 1. Когда мы определяем текст романа как трансформацию, речь идет прежде всего о МЕТОДЕ ПРОЧТЕНИЯ и ИСТОЛКОВАНИЯ. Текст романа, разумеется, может быть прочитан по-разному. Чаще всего встречается «линейное» прочтение; оно заключается в чтении последовательности повествовательных синтагм как единой эпической линии; в крайнем случае прибегают к структурным дихотомиям, как это наблюдается при анализе мифов. Иного рода прочтение, прочтение ТРАНСФОРМАЦИОННОЕ, заключается в чтении романного текста как ряда трансформационных операций, а это предполагает следующее: а) каждый сегмент прочитывается, исходя из текстового целого, и содержит в себе общую функцию текста; б) при этом мы спускаемся на уровень, предшествующий той окончательной форме, в которой выступает текст; иначе говоря, мы получаем доступ к уровню его порождения, рассматриваемому как БЕСКОНЕЧНОСТЬ структурных возможностей.
2. Если трансформационный метод прочтения применим к любому тексту, тем более оправдано его применение к роману. Действительно, поскольку романная структура связана с идеоло-гемой знака (мы докажем это ниже), она имеет прямое отношение к трансформации. Иными словами, роман в самой своей структуре репрезентирует (выводит

на сцену, рассказывает) особенности проделанной трансформации, что выражается в: а) наличии функции целого во всех его частях; б) дискретной беспредельности структуры. «Действие — это упрощение (в целях повествования) сложности. Для каждого отдельного акта существует число X отвергнутых альтернатив»[19]. «Прежде всего мне хотелось бы напомнить о великолепии формы, которая открывается ему (романисту); она предлагает взору совсем мало ограничений и бесчисленное количество возможностей. По сравнению с ним, другие искусства представляются ограниченными и стесненными»[20].
Трансформационный метод, который мы собираемся использовать при семиотическом анализе романного текста, не ограничен генеративной лингвистикой, хотя и находит в ней свой источник. У генеративной грамматики мы позаимствуем модели формализации для разработки формальной записи романной синтагматики. При рассмотрении проблемы романной диахронии мы будем применять исходный принцип трансформационной грам-
406
матики — принцип тождественности двух означаемых, задающей пространство трансформации означающих; на этом уровне анализа мы не будем вводить формализацию сегментов, которая не обладает необходимой для лингвистики точностью. Таким образом, вводя принцип трансформации, мы предлагаем иной способ ПРОЧТЕНИЯ (истолкования) романа; это значит, что мы предлагаем рассматривать его как рассказ о ТРАНСФОРМАЦИОННЫХ ОПЕРАЦИЯХ и вовсе не намереваемся втискивать его в формулы порождающей грамматики.

Разумеется, структура романа может стать предметом и линейного анализа, в соответствии с моделью мифа. Однако средства, предлагаемые нам современным языкознанием, в частности порождающей грамматикой, позволяют сформулировать иной подход к роману, который поможет нам выявить его новизну по сравнению с предшествующими дискурсными структурами.

В ходе нашего исследования мы прибегнем к трансформации прежде всего при анализе организации высказываний актантов, а также синтагмагики повествования. На втором этапе, при диахроническом рассмотрении процесса структурирования транс-формационного поля романа, мы вновь обратимся к трансформации, но уже на лексическом уровне текста, на котором происходит выбор и членение семантической оболочки трансформационной решетки.

0.2. Выбор корпуса данных

Антуан де Ла Саль, равно как и его книги, составляющие материал нашего исследования, мало известны и мало изучались. Тем не менее, эти прозаические произведения представляют интерес, во-первых, по причине времени их выхода в свет, во-вторых, — по причине наивной ясности их текстуры, позволяющей подвергнуть анализу небыстрый и непростой процесс структурирования романа.

Антуан де Ла Саль родился в окрестностях Арля в 1385 или 1386 г., а последние сведения о его жизни относятся примерно к 1460 г. Стало быть, он жил во времена Столетней войны, битвы при Орлеане (1428) и гибели Жанны д'Арк (1431). При его жизни развернулась активная деятельность служителей Церкви, свидетельствовавшая о кризисе в умонастроениях той эпохи: Базельс-кий собор (1431-1439) и собор в Констанце (1414-1418) явились следствием того беспокойства, с каким Церковь наблюдала, как подрываются основы старого (теологического, символического) способа мышления. Хотя эта беспокойная эпоха и не вошла непосредственно в книги Антуана де Л а Саля в виде «образа», тем не
407
менее она проникла в самую их сердцевину, вызвав структурное потрясение дискурса, которое проявляется в них совершенно четко и знаменует переход от одного типа дискурса — средневекового—к другому типу — ренессансному, при сохранении многих пережитков первого и появлении многочисленных признаков второго. Именно с этой точки зрения мы и будем рассматривать произведения Антуана де Ла Саля, не делая особого упора на личные достоинства автора или на эстетическую ценность его произведений. Можно сказать даже

большее: именно безличный характер этих произведений или, если угодно, их «незначительность» и привлекли наше внимание, ибо они являют собой то место, где совершались структурные перемены.
Во времена Антуана де Ла Саля в Италии, с которой он хорошо познакомился во время многочисленных поездок (1407, 1409— 1411, 1420, 1422, 1423, 1425 и 1437), процесс обновления уже завершился. Отзвучала поэзия Петрарки (1304—1374) и Данте (1265— 1321). Период жизни знаменитого современника де Ла Саля — Донателло (1386—1466) почти совпадает с периодом жизни его самого. Во Франции поэзия представлена именами Карла Орлеанского (1391—1455) и Кристины Пизанской (1363—1431). Уже давно написан «Роман о Розе» (1280), Рютбёф отошел в иной мир (он умер в 1285 г.), а Франсуа Вийон как раз в год окончания работы над «Жаном де Сентре» покидает Париж и отправляется странствовать по дорогам Франции. *Однако проза находится пока в стадии лепета.* Коммин (1445—1509) принадлежит уже следующему поколению.
В этом контексте роман Антуана де Ла Саля «Маленький Жан де Сентре», который будет находиться в центре нашего исследования, поражает неожиданной оригинальностью. (Иногда мы будем обращаться и к другим произведениям Антуана де Ла Саля; они не менее интересны, но более далеки от наших целей.)
На протяжении всей своей беспокойной жизни Антуан де Ла Саль сталкивался с социальными, политическими и культурными потрясениями, которые переживала его эпоха; живший на стыке двух веков, он нес на себе следы старины в силу своего воспитания и социального положения, и в то же время подмечал новое благодаря подвижности своего образа жизни и многочисленным встречам с самыми разными людьми. Получив начальное образование в Провансе, Антуан де Ла Саль в 14 лет стал пажем при дворе Людовика II, короля Сицилии. Он принял участие в ряде военных кампаний в Италии, а после смерти герцога Людовика III, которому наследовал король Рене, был назначен последним на должность наставника его сына — Иоанна Калабрийского. Где-то в 1442 г. началась его писательская карьера; в этом году он закон-

чил свой «Салат» — компиляцию из произведений исторического, географического, юридического, морального и т.д. характера. В этой книге он советует королю проявлять терпимость и заботиться о благе народа: «Народ не следует угнетать и грабить» (гл. 5), «более всего принцепсу следует опасаться голода, от которого страдает его народ, ибо изголодавшийся народ находится в таком состоянии, что лишается благоразумия, любви, жалости, веры и в любом другом отношении пренебрегает своим долгом» (гл. 6). Более всего поражает четвертая часть книги, в которой рассказывается о рае «царицы Сивиллы»; это описание сновидения, к которому примешаны детали исторических фактов, относящихся к распространению ересей и к деятельности пап.
В 1448 г. Антуан де Ла Саль оставил двор королей Анжуйской династии и поступил на службу к Людовику Люксембургскому, графу Сен Полю, забыв о поле брани и о всяких скитаниях. Теперь он ведет кабинетный образ жизни и продолжает заниматься писательством; 20 октября 1451 г., находясь в Шатле-сюр-Уаз, он заканчивает книгу «Ла Саль» — учебник, предназначенный для трех его учеников: Жана, Пьера и Антуана. Книга представляет собой компиляцию из рассказов и описаний путешествий.
1456 год — год завершения работы над романом «Жан де Сентре». 14 декабря 1458 г. Антуан де Ла Саль заканчивает «Утешение для госпожи де Фрэн», а в 1459 г. — «Трактат о древних турнирах и воинских деяниях», своего рода «научно-техническое» описание эпохи.
Воспитанный на средневековой культуре и прежде всего на куртуазной, а также схоластической литературе и традиции, Антуан де Ла Саль выбирает для своих книг куртуазные или военные сюжеты; он пишет их, преследуя дидактические цели и придерживаясь наставлений схоластической логики и схоластических рецептов письма. Паж, солдат, наставник — Антуан де Ла Саль пишет, чтобы поучать; его книги предназначены для передачи знаний его ученикам и читателям в целом. В этом проявляется один из законов построения романа: роман не история (в отличие от рассказа), а прежде всего НАСТАВЛЕНИЕ, поучение, некое знание, скажем так — дидактический дискурс. Он вы-

растает как из поучения (в большей степени), так и из эпического повествования (песни о деяниях) и куртуазной поэзии. В целях обучения он использует песни трубадуров, сакральные тексты и книги древних авторов, а также замаскированный дискурс
карнавала.
Таким образом, роман Антуана де Ла Саля находится на скрещении нескольких типов дискурса, и потому, чтобы понять его построение, необходимо обратиться к иным типам дискурса, ко-
409
1Л
торые перемешались между собой, образовав «компиляцию». Если в других произведениях Антуана де Ла Саля подобная компиляция предстает в сыром, непосредственном виде, а участие автора проявляется лишь в выборе дискурсов, их упорядочении, то в «Жане де Сентре» компиляция превращается в органическую переработку разнообразных текстов, в результате возникает текстовой корпус, обладающий своими собственными законами, — роман. Антуан де Ла Саль еще не обладает мастерством романистов, которые появятся после него, он пока не в состоянии замаскировать свои источники и прикрыть авторским высказыванием (высказыванием всеведущего автора) внетекстовую «реальность» в ее целостности, а потому он предоставляет нам возможность проследить сам процесс выработки романной ткани. По этой причине в ходе нашего исследования нам придется расширить изучаемый корпус текстов и выйти за рамки произведений Антуана де Ла Саля, приняв во внимание тексты и дискурсы, являющиеся составной частью его текстовой лаборатории: куртуазную поэзию, схоластику, устный дискурс города, комический театр. Мы будем рассматривать эти дискурсы, равно как и произведения Антуана де Л а Саля, на уровне их структуры, то есть в качестве абстрактных построений, без учета их индивидуальных особенностей, но мы будем обращать особое внимание на то в их организации, что является общим, абстрактным и связано с ЖАНРОМ (типом дискурса), а не с эмпирическим феноменом (произведением).
Итак, подведем итоги. Попытка выявить законы построения романа на примере одной из книг Антуана де Ла Саля (при указанном выше расширении корпуса текстов) представляется нам целесообразной по следующим трем соображениям:
1. ХРОНОЛОГИЯ. — «Жан де Сентре» — первый французский роман, написанный прозой.
2. СТРУКТУРА. — Риторическая организация романа и вид письма, в котором он себя являет, будучи близки к своим источникам, ясно указывают на процесс труда, предшествующий возникновению шедевров романной прозы (Рабле), в которых, однако, этот процесс труднее обнаружить.
3. КУЛЬТУРА. - В тексте романа Антуана де Ла Саля ТЕКСТЫ и ДИСКУРСЫ, внешние по отношению к нему, проступают столь явственно, что это позволяет нам анализировать не только структуру, но и СТРУКТУРИРОВАНИЕ романа, то есть заняться проблемой романной диахронии.
Историки французской литературы уделили совсем немного внимания Антуану де Ла Салю и «Жану де Сентре», может быть, первому прозаическому произведению, заслужившему право на-
410
зываться романом, если считать романом то, что причастно к амбивалентной идеологеме знака.
Число работ, посвященных Антуану де Ла Салю и его книгам, совсем не велико. Из исследователей, занимавшихся его творчеством, следует прежде всего назвать ФДезонэ, который подготовил издания «Жана де Сентре» *(Champion P. et Desonay F. (ed.).* Antoine de la Sale. Le Petit Jehan de Saintre. P., 1926 [1927]), «Рая царицы Сивиллы» (Le Paradis de la reine Sybille. P., 1930), а также «Салата» и «Ля Саля» (CEuvres completes d'Antoine de La Sale. T. I, P., 1935, t. II, P., 1941). Ему также принадлежат наиболее доскональные исследования, посвященные Антуану де Ла Салю и его произведениям; мы будем ссылаться на них на протяжении нашей книги. Это следующие работы: Antoine de La Sale, aventurier et pedagogue. Liege, 1940; Comment un ecrivain se corrigeait au XVe siecle // Revue Beige de Philologie et d'Histoire. VI. 1927. P. 81-121; Le Petit Jean de Saintre // Revue du Seizieme Siecle. XIV. 1927. P.

1-
48, 213-280.
Работы других исследователей (А. Бонарский, А. Ковиль, Ж. Дут-репон, Ж. Феррие, М. Лекур и др.) поверхностны и малоубедительны. Во всех них, в том числе и в работах Дезонэ, рассматриваются содержащиеся в романе намеки на нравы соответствующей эпохи, делаются попытки найти «ключ» к персонажам романа путем их отождествления с теми личностями, которые могли относиться к кругу знакомых де Ла Саля; при этом автор обвиняется в недооценке исторических событий своего времени (Столетняя война и т. д.), в приверженности — как истинного реакционера -к миру прошлого и т. п. Историки литературы, обратив все свои усилия на просветление референциальной непрозрачности текста романа, не заметили ПЕРЕХОДНОГО ХАРАКТЕРА СТРУКТУРЫ этого произведения, оказавшегося на пороге двух эпох; сквозь наивную поэтику Антуана де Ла Саля проглядывает становление такой идеологемы знака, которая и поныне господствует над нашим интеллектуальным горизонтом.
Любой роман нашего времени, озабоченный проблематикой «реализма» и «письма», обнаруживает сходство со структурной амбивалентностью «Жана де Сентре». Современная реалистическая литература, находясь на другом конце исторической траектории романа (в той ее точке, где он вновь изобретает себя, чтобы перейти к такой продуктивности письма, которая лишь соприкасается с наррацией, но не подчиняется ей), напоминает ту работу по организации разнородных высказываний, которую проделал Антуан де Ла Саль в самом начале бурной истории романа. Это родство совершенно очевидно в романе Л.Арагона «Гибель всерьез», и, по признанию самого автора, оно НАМЕРЕННОЕ; в
411
этом романе автор (Антуан) отделяет себя от актера (Альфреда) и даже берет себе имя Антуана де Л а Саля.
Более того, рассказ Антуана де Ла Саля пересекается с рассказом его собственного письма: де Ла Саль о чем-то рассказывает, но одновременно сам сказывается в своем письме. История Жана де Сентре сливается с историей создания книги, становясь своего рода ее риторической репрезентацией, «другим», двойником.
Все цитаты, кроме оговоренных случаев, даются по изданию Жана Мисраи и Шарля А.Кнудсона: *La Sale A. de.* Jehan de Saintre ed. par Jean Misrahi (Fordham University) et Charles A. Knudson (University of Illinois). Geneve: Librairie Droz, 1967

1. От символа к знаку

Определение различий между культурами в зависимости от типа их отношения к знаку позволит произвести классификацию культур.
J.Lotman. Problemes de la typologie des cultures //
Information sur les sciences sociales.
(Avril-Juin 1967), 33

1.1. Различие между символом и знаком

Романом мы будем считать такой тип повествования, который в основном сложился в конце Средних веков и на пороге Возрождения; предмет нашего анализа - «Жан де Сентре» Антуана де Ла Саля — представляет собой подлинный образец такого повествования. Попытка создать подобную нарративную структуру наблюдалась в Греции периода поздней античности; этот тип повествования получил наименование «мениппея»[1].
Для обоих типов повествования (романа и мениппеи), несмотря на все их различия, характерно то, что в их структуре одинаково отражен распад системы эпоса (Древняя Греция в республиканский период, Европа эпохи феодализма) и переход к иному способу мышления (Греция начиная с IV в. до н.э., эпоха Ренессанса). Этот переход мы будем называть переходом от СИМВОЛА к ЗНАКУ и выдвинем положение о том, что роман — это нарратив-ная структура, связанная с идеологемой знака. В таком случае возникает необходимость определить РАЗЛИЧИЕ МЕЖДУ СИМВОЛОМ И ЗНАКОМ.
В широко известной классификации знаков Пирса проводится различие между *иконой, индексом* и *символом*[2]. Это различие основано на типе отношения между знаком и объектом. Интересующий нас в данный момент символ получает следующее определение: «[символ]

отсылает к объекту, который он обозначает в соответствии с ЗАКОНОМ, обычно посредством соединения некоторых общих идей».

Наше различение символа и знака, проводимое ради классификации (как диахронической, так и синхронической) дискурсных феноменов (культуры), вписывается в третью категорию, установленную Пирсом; символ входит в эту категорию и определяется на основе двух критериев: 1) тип отношения между «репликой» (еди-

ницей означивания) и ее «объектом» (интерпретантой, идеей, означаемым); 2) тип сочленения, которое способны образовывать «реплики».

Таким образом, данное различение скорее напоминает различение, проведенное Соссюром; согласно его терминоупотребле-нию, «символ характеризуется тем, что он всегда не до конца произволен; он не вполне пуст, в нем есть рудимент естественной связи между означающим и означаемым»[3]. Иными словами, в символе означенный предмет РЕПРЕЗЕНТИРУЕТСЯ означивающей единицей через отношение-функцию ограничения; знак же, как мы убедимся позже, делает вид, что отвергает это отношение, которое, впрочем, ослабляется и по сути может рассматриваться как произвольное[4]. Мы, со своей стороны, к соссюровскому критерию различения символа и знака (на самом деле этот критерий ввел еще Гегель) хотим добавить дополнительный, «горизонтальный», критерий, а именно способ сочленения друг с другом означивающих единиц.

1.2. Отличительные свойства символа

1.2.1.

Позднее Средневековье (XIII—XV вв.) — переходный период в истории европейской культуры: на смену символическому мышлению приходит мышление знаковое.

Символическая модель характерна для общественной жизни Европы примерно до XIII в. и находит яркое проявление в литературе и живописи. Семиотическая практика этого периода кос-могонична: ее элементы (символы) отсылают к одной или нескольким универсальным, трансцендентным сущностям, не репрезентируемым и не познаваемым; эти трансцендентные сущности связаны однозначными отношениями с намекающими на них единицами. Символ не «похож» на символизируемый им предмет; два пространства (символизируемое — символизирующее) отделены друг от друга и между собой не сообщаются.

Символ берет на себя означивание символизируемого (универсалий), не сводимого к символизирующему (к маркерам). Мифологическое мышление, вращаясь на орбите символа и находя свое проявление в эпосе, народных сказках, песнях о деяниях и т. д., оперирует символическими единицами, имеющими ОГРАНИЧИТЕЛЬНЫЙ ХАРАКТЕР по отношению к символизируемым универсалиям (таким, как «героизм», «отвага», «благородство», «доб-лесть», «страх», «измена» и т. д.). Таким образом, символ в своем вертикальном измерении (универсалии — маркеры) выполняет функцию ОГРАНИЧЕНИЯ. В горизонтальном измерении (взаимное сочленение значащих единиц) символ выполняет функцию устранения парадокса; в горизонтальной плоскости символ, так сказать, АНТИПАРАДОКСАЛЕН: его «логика» такова, что две противопоставляемые единицы исключают друг друга.

В Библии и у Августина можно найти известную дихотомию между «дыханием жизни» и «прахом земным». В сфере символического добро и зло так же несовместимы, как сырое и вареное, мед и пепел и т.п. Если появляется противоречие, его следует немедленно устранить, каким-то образом скрыть, «разрешить», а стало быть, сохранить[5].

Ключ к символической семиотической практике дается в самом начале символического дискурса: траектория семиотического развертывания предстает в виде кольца, ее конец запрограммирован, дан в зародыше уже в самом начале (конец одновременно ЕСТЬ начало), ибо функция символа (его идеологема) предшествует самому символическому высказыванию. Отсюда проистекают общие особенности символической семиотической практики: КОЛИЧЕСТВЕННОЕ ОГРАНИЧЕНИЕ символов, их ПОВТОРЕНИЕ и обобщенный характер.

Период с XIII по XV в. — время, когда понятие символа оспаривается и размывается, однако символ не исчезает вовсе, вернее будет сказать, создаются условия для его перехода (ассимиляции) в знак. Подвергается сомнению трансцендентная сущность, лежащая в основе

символа, — его потусторонняя опора, центр иррадиации символов. Так, вплоть до конца XV в. театрализованные представления жизни Иисуса Христа черпали свой материал из Евангелий, как канонических, так и апокрифических, или из «Золотой легенды» (ср. «Мистерии», опубликованные Жюбиналем по рукописи, датируемой примерно 1400 г. и хранящейся в Библиотеке св. Женевьевы). Начиная с XV в. в мистерии вводятся многочисленные сцены из повседневной жизни Христа; то же можно сказать и об изобразительных искусствах (например, собор в Эврё). Кажется, что трансцендентный фон, на который ранее указывал символ, начинает рушиться. Формируется новое отношение означивания между двумя элементами символа — отношение между двумя «реальными» и «конкретными» элементами, пребывающими в этом, а не потустороннем мире. Например, в искусстве XII в. пророки сопоставлялись с апостолами, в XV же веке четыре евангелиста сравниваются уже не с четырьмя великими пророками, а с четырьмя отцами Католической церкви (бл. Августином, бл. Иеронимом, св. Амвросием и Григорием Великим; ср. алтарь собора Авиотской Божьей Матери). Крупные архитектурные и
414
415
литературные ансамбли становятся невозможными, собор заменяется миниатюрой, поэтому XV в. можно назвать веком миниатюристов. Безмятежность символа уступает место напряженной амбивалентности ЗНАКОВОЙ связи, которая стремится достичь сходства и отождествления соединяемых ею элементов, несмотря на то, что вначале утверждается их радикальное различие. Отсюда и характерное для этого переходного периода постоянное присутствие темы ДИАЛОГА между двумя НЕСВОДИМЫМИ ДРУГ К ДРУГУ, но СХОДНЫМИ элементами (диалога как источника патетики и психологизма).
Например, в XIV и XV вв. появились многочисленные диалоги между Богом и человеческой душой: «Диалог распятия с паломником», «Диалог грешной души с Иисусом» и т.п. Подобного рода умонастроения привели к морализации Библии (ср. знаменитую «Морализованную Библию» из библиотеки герцога Бургундского); ее стали заменять даже пастишами, в которых трансцендентный фон символа заключается в скобки и даже исчезает полностью (ср. «Библию бедных» и «Зерцало человеческого спасения»)[6].
1.2.2.
Когда связь между означивающей единицей и идеей ослабляется, эта единица становится все более и более «материальной» и даже начинает забывать о своем «происхождении». Так, до середины XIV в. мир творился СЛОВОМ в образе Иисуса Христа. Затем появляется некий «старец, который измеряет землю циркулем и запускает в небо солнце и звезды»[7]. Слово (verbum), то есть «интер-претанта» (если воспользоваться современной терминологией), исчезает, а его реплики становятся зримыми, овеществляются и сочленяются друг с другом «по горизонтали», в посюстороннем мире. Поэтому-то теперь не слово (то есть не Иисус Христос как идея) СОДЕРЖИТ СМЫСЛ, а комбинация «маркеров» (образы старца, неба, звезд) его ПРОДУЦИРУЕТ.
В этом свете становится понятным, как в процессе разрушения символа идеология СОТВОРЕНИЯ, которая господствовала в готическом искусстве и породила великолепные архитектурные ансамбли, уступила место идеологии ПОДРАЖАНИЯ. Например, широкое распространение гравюр на дереве является выражением изменения эстетических потребностей по сравнению с предыдущей эпохой, для которой характерно преобладание монументальных строений, вроде соборов в Сен-Дени и Шартре. «Основное достоинство этих наивных гравюр, — пишет Э. Маль, — заключалось в том, что они всегда были похожи на самих себя». В этом изменении эстетических потребностей нашел свое проявление
416
некий закон: означивающая единица уже не соотносится более с «идеей», которая должна проступать сквозь нее во всей своей грандиозности; напротив, означивающая единица становится теперь непрозрачной, тождественной самой себе, она «материализуется», ее вертикальное измерение теряет свою напряженность, а способность сочленяться с другими означивающими единицами проявляется все ярче. Отсюда проистекает «фрагментарность» произведений искусства конца Средних веков: «Это всего лишь отдельные главы и никогда — законченный рассказ»[8]. Подражание и фрагментарность мы находим и в романе Антуана де Л

а Саля, засвидетельствовавшем тип мышления, характерный для перехода от символа к знаку; его особенности мы и постараемся выяснить.

Способность означивающей единицы сочленяться как с самой собой (то есть повторяться), так и с другими, часто противопоставленными ей единицами, ведет к замене моновалентной структуры (структуры символической) гетеровалентной, разорванной, двойственной структурой. На семантическом уровне этот переход знаменуется заменой дискурса, проповедующего «доброту, нежность, любовь» (он преобладал в XIII в.), дискурсом, вращающимся вокруг СТРАДАНИЯ, боли, смерти. Обратим особое внимание на сему НЕГАТИВНОСТИ в лексемах «страдание», «боль», «смерть»; она свидетельствует о введении некоего ПРОТИВОПОСТАВЛЕНИЯ, о разрушении, аннигиляции, происходящей внутри того, что ранее рассматривалось как единое, гомогенное, позитивное. С появлением негативности зарождается и психологизм. Первые его симптомы отмечаются в «СТРАСТЯХ», в которых рассказывается о страданиях Иисуса Христа («О плаче Девы Марии» — произведение, приписываемое св. Бернарду; «Диалог Пресвятой Девы со св. Ансельмом» о страстях и т. п.). Также и в живописи господствуют теперь двойственность и негагивность: появляются образы страдающего Христа (печать Жана, аббата Аншенского, относящаяся к 1374г.; рукопись часослова, хранящаяся в Национальной библиотеке и относимая к концу XIV в.).

Введение в означивающую единицу ИНАКОВОСТИ или НЕГАТИВНОСТИ проявляется также в возникновении гибридных, двойственных, двусмысленных фигур; их можно обнаружить и в античности, но в конце Средних веков они появляются вновь. Эти гибридные фигуры привносят в «реальный» мир элемент фантастичности и сверхъестественности, сохраняя едва уловимую связь с трансцендентной идеей. Таков, например, образ Сивиллы в «Ла Сале» Антуана де Ла Саля. XIII веку сивиллы были уже известны: Винценций из Бовэ упоминает 16 сивилл, перечисленных у Варрона, но во Франции художники изображали

417

лишь одну из них — Эритрею, ужасную провозвестницу Судного дня[9]. В Италии была известна другая сивилла — Сивилла Ти-бурская, которая якобы пришла к Августу возвестить ему о наступлении Божьего Царства.

В XV в. сивиллы наводняют всю Европу. Первую живописную сивиллу можно найти в требнике Сент-Шапель, иллюминированном в самом конце XV в.

Можно сказать, что образ сивиллы есть образ обращения дискурса в бесконечность, его инфинитизации, фигурализации слова, почти освобожденного от его символической зависимости и обитающего в «произвольности» знака. Находясь в посюстороннем мире, лишенная всякой потусторонности, сивилла говорит на всех языках, ей подвластно будущее, в речи и посредством речи она производит невероятные комбинации. Этой переходной фигурой, нашедшей воплощение в искусстве конца Средневековья, символизируются неограниченные возможности дискурса, которые в дальнейшем постарается наглядно представить знак (роман).

1.2.3.

Решающий этап при переходе от символа к знаку в средневековом дискурсе знаменует собой номинализм. Свое наиболее законченное воплощение он получил в учении Уильяма Оккама, резко противопоставленном учению Дунса Скота. Оккам развил положение о невозможности обосновывать догму философией; его номинализм -это выступление против СИМВОЛИЧЕСКОГО мышления, представленного как в РЕАЛИЗМЕ (речь идет об учении платоновского толка, в котором универсалии, или абстрактные единицы, рассматриваются как существующие независимо от интеллекта; оно было разработано св. Фомой и Дунсом Скотом), так и в КОНЦЕПТУАЛИЗМЕ (в котором универсалии признаются существующими, но производными от разума). В наше намерение не входит детальный разбор идей Уильяма Оккама[10]. Отметим лишь, что, будучи широко распространены в XIV в. (их называли nominales или terministae, а также moderni), они находились в центре философских баталий, особенно в Парижском университете, прежде всего на факультете искусств. 25 сентября 1340 г. было запрещено некоторое число тезисов оккамистов и номиналистов". Для наших целей важны несколько существенных моментов этих тезисов.

Прежде всего, в них отрицается всякое реальное существование универсалий; тем самым система символов выводится из равновесия, лишаясь своей опоры. Из этого следует, что единичное не может быть универсальным, а потому упор делается на единичности каждой вещи («термина»), рассматриваемой как автономной

418

по отношению к ее трансцендентному фону: «Ложно, что одна и та же вещь может быть единичной при одном понимании и универсальной при другом понимании, ибо вещь, единичная сама по себе, никоим образом не может быть универсальной ни при каком понимании». Следовательно, любая реальность единична и состоит из независимых ТЕРМИНОВ, свободных от любых ограничений внешнего характера. Универсальное существует лишь в понятии. В противовес господствовавшему в XIV в. в Париже логическому концептуализму, согласно которому универсальное имеет собственный способ реального существования — esse obiectivum, Оккам проповедовал «психологический концептуализм», отождествляя умственное представление с познавательным актом. Проведя различие между ПОНЯТИЕМ и ТЕРМИНОМ и придав больший вес второму, а не первому, номинализм открыл дорогу такому типу мышления, которое оперирует ТЕРМИНАМИ (ИМЕНАМИ) как ЗНАКАМИ (а не символами). В номинализме реальность строится как комбинаторика терминов (знаков), и тем самым дается простор ИСКУССТВАМ (именно на факультете искусств у Оккама было больше всего сторонников). В конце концов номинализм стал (бессознательной) философией романного творчества. Поскольку постичь Бога можно лишь в номинальном определении, то РЯД НОМИНАЛЬНЫХ ОПРЕДЕЛЕНИЙ (каковым является также и роман, как мы убедимся на примере Анту-ана де Ла Саля), относится к науке о РЕАЛЬНОСТИ, отличной от науки о ПОНЯТИЯХ (философии) и науки о языке (грамматики, логики). Таким образом, роман, понимаемый как ДИСКУРС, то есть как совокупность номинальных определений, всегда теологи-чен (ибо всегда направлен на выражение), однако его теология отлична от теологии символа; в романе ВЫРАЖЕНИЕ осуществляется посредством «имен» (то есть «вещей»), «независимых» от идеи, которая внеположна уровню их существования и комбинирования.

1.2.4.

Подобного рода деконцептуализация и в то же время десимволиза-ция дискурсной структуры находит четкое проявление в процессе ПЕРСОНИФИКАЦИИ единиц символического дискурса, таких, как ДОБРОДЕТЕЛИ и ПОРОКИ (если ограничиться одним лишь примером, причем таким, который легко обнаружить и в «Жане де Сентре»). В Средние века насчитывали семь добродетелей: три теологические (Вера, Надежда, Любовь) и четыре кардинальные (Мужество, Справедливость, Умеренность, Благоразумие). У Антуана де Ла Саля находим те же семь добродетелей, «из которых три бо-

419

жественны, четыре моральны; три божественные добродетели суть вера, надежда, любовь, а четыре моральные суть благоразумие, умеренность, мужество и справедливость» (с. 39). В XV в. добродетели начинают персонифицироваться, но соответствующие персонажи не наделяются никакими атрибутами. Жерсон в прологе к своей диатрибе, направленной против «Романа о Розе», Ален Шартье в «Утешении трех добродетелей», Жорж Шатлен в «Храме Боккаччо» заставляют Добродетели говорить и действовать, иногда даже описывают их одеяния, но ничего не сообщают об их атрибутах[12]. То же самое наблюдается и в отношении пороков.

В «Жане де Сентре» мы также обнаруживаем дискурс по поводу добродетелей и пороков — в наставлениях Дамы, дающей Сентре уроки светской обходительности. В ее речах добродетели и пороки не персонифицированы и скорее относятся к тому типу мышления, который предшествовал становлению структуры романа.

Напротив, эти единицы (пороки, добродетели), подвергшись персонификации, то есть став знаками, означивающими сами по себе, без опоры на репрезентируемую ими идею или на свойства смысла (на атрибуты), которыми они могли бы обладать независимо от (повествовательной) комбинаторики, куда они входят, — эти единицы являют собой поразительный пример изменения образа мыслей, определенного нами как переход от символа к знаку.

1.3. Отличительные свойства знака

1.3.1.

На фоне всех этих изменений знак сохраняет основное свойство символа — несводимость элементов друг к другу, в данном случае несводимость референта к означаемому, а означаемого к означающему и, далее, несводимость друг к другу всех «единиц» знаковой структуры в целом. Поэтому идеологема знака в общих чертах сходна с идеологемой символа: знак есть двойственная, иерархическая и иерархизирующая сущность. Однако между знаком и символом имеется различие

как в вертикальном, так и в горизонтальном измерении. В своей вертикальной функции знак, в отличие от символа, отсылает к меннее общим, более КОНКРЕТНЫМ сущностям - универсалии ОВЕЩЕСТВЛЯЮТСЯ, становятся ПРЕДМЕТАМИ в полном смысле слова; включаясь в структуру знака, данная сущность (феномен, персонаж) тут же подвергается трансцендентализации и возводится в ранг теологической единицы. Таким образом, знаковая семиотическая практика наследует метафизический способ действий, характерный для символической семиотической практики,
420
перенося его на «непосредственно воспринимаемое»; это «непосредственно воспринимаемое» наделяется высшей ценностью и трансформируется в ОБЪЕКТИВНУЮ ДАННОСТЬ, что и составляет основной закон дискурса в цивилизации знака.
В своей горизонтальной функции единицы знаковой семиотической практики сочетаются между собой, образуя МЕТОНИМИЧЕСКУЮ ЦЕПОЧКУ ОТКЛОНЕНИЙ, которую следует понимать как ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОЕ СОЗДАНИЕ МЕТАФОР. Противопоставленные элементы, будучи всегда взаимоисключающими, вовлекаются в сеть многочисленных и всегда возможных отклонений («неожиданностей» в повествовательных структурах), а это порождает иллюзию ОТКРЫТОЙ, не поддающейся завершению структуры с ПРОИЗВОЛЬНОЙ концовкой. Так, в литературном дискурсе эпохи европейского Возрождения знаковая семиотическая практика впервые находит свое четкое проявление в авантюрном романе; в основе структры этого романа лежат непредсказуемые события и неожиданность как овеществление, на уровне повествовательной структуры, отклонения, свойственного всякой знаковой практике. Траектория цепочки отклонений практически бесконечна — отсюда впечатление произвольного завершения произведения[13]. Это впечатление ИЛЛЮЗОРНО, но оно характерно для всякой «литературы» (для любого вида «искусства»), ибо подобная траектория запрограммирована конститутивной идеологемой знака, а именно закрытым (конечным), диади-ческим способом действия, в результате которого: 1) устанавливается иерархия «референт — означаемое — означающее»; 2) оппози-тивные диады интериоризируются вплоть до уровня сочленения элементов, и знаковая практика, подобно символической практике, предстает как РАЗРЕШЕНИЕ ПРОТИВОРЕЧИЙ. Однако если в символической семиотической практике противоречие разрешалось посредством установления связи типа ИСКЛЮЧАЮЩЕЙ ДИЗЪЮНКЦИИ (не-эквивалентности), или НЕ-КОНЪ-ЮНКЦИИ, (—/—), то в знаковой семиотической практике противоречие разрешается посредством установления связи типа НЕДИЗЪЮНКЦИИ (—V—); мы вернемся к этому вопросу ниже.
1.3.2.
Пирс указал на способность знака создавать открытую систему трансформаций и порождений, когда рассматривал символ, который, по его мнению, «использует прежде всего институционализированную, усвоенную смежность между означающим и означаемым» (стало быть, речь идет о выразительности символа, которая сходна с выразительностью знака, интересующего нас в данный
421
момент; следовательно, суждения по поводу символа действительны и для знака): «Любое слово - символ. Ценность символа заключается в том, что он позволяет рационализировать мышление и поведение и предсказывать будущее... Все, что действительно является всеобщим, относится к неопределенному будущему, ибо в прошедшем содержится всего лишь собрание частных случаев, которые на самом деле имели место. Прошедшее — это чистый факт. Напротив, всеобщий закон не может проявиться во всей своей полноте, он есть потенциальность, и способ его бытия — esse in future»[14].
Слова Пирса можно истолковать так: идеологема знака означает инфинитизацию дискурса, который, получив относительную независимость от «универсального» (от понятия, от идеи рассматриваемых в самих себе), становится возможностью изменения, постоянной трансформацией, которая, хотя и подчинена означаемому, тем не менее способна к множественным порождениям, то есть к проецированию на то, чего пока нет, но что БУДЕТ, вернее, СМОЖЕТ БЫТЬ. Это БУДУЩЕЕ знак присваивает себе не как нечто, обусловленное внешней причиной, а как возможную трансформацию комбинаторики своей собственной структуры.
1.3.3.

Резюмируя сказанное, выделим следующие свойства знака как основополагающей идеологемы современного мышления и как базового элемента нашего (романного) дискурса.
- Знак не отсылает к одной-единственной конкретной реальности, но ВЫЗЫВАЕТ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ о совокупности взаимосвязанных образов и идей. Он стремится оторваться от трансцендентного фона как своей опоры (поэтому можно сказать, что он «произволен»), но сохраняет при этом свою выразительность.
- Знаку присуще свойство КОМБИНАТОРНОСТИ, а значит, КОРРЕЛЯТИВНОСТИ; его смысл произведен от тех комбинаций, которые он образует с другими знаками.
- В знаке заключен принцип ТРАНСФОРМАЦИИ (в поле знака структуры порождаются и трансформируются до бесконечности).

2. Трансформационный метод и его применение в семиотике

Исходя из ряда принципов, он понимает возникновение и уничтожение как объединение и разъединение частей элементов. Нет никакого рожденья. Есть лишь смешенье одно с расторженьем того, что смешалось.
Аристотель. О возникновении и уничтожении, А 1.
Синтаксис языка [можно описать] в терминах двух систем правил: *базовой системы,* которая порождает глубинные структуры, и *трансформационной* системы, которая отображает последние на поверхностные структуры. Базовая система состоит из правил, которые порождают глубинные грамматические отношения с абстрактным порядком (правила переписывания грамматики фразовых структур); трансформационная система состоит из правил стирания, перестановки, добавления и т. д.
Chomsky N. Cartesian Linguistics. P. 42.

2.1. Трансформационный метод 2.1.1. Трансформация: наука и метод

Трансформационный анализ (ТА) синтаксических структур и генеративная грамматика (ГГ), которую можно представить в виде алгоритма порождения языка, исходя из некоего корпуса элементов с использованием определенных правил, — это не только лингвистические дисциплины, связанные с именами Зеллига С. Хэр-риса и Наума Хомского, которые позволяют науке о языке синтезировать текст как некий логический механизм или же служат основой автоматического перевода. Трансформационный анализ и генеративная грамматика не только имеют непосредственное практическое значение, они преобразуют само наше мышление по поводу языка, а тем самым и наш подход ко всем иным знаковым системам. Вместо аналитического метода, господствовавшего в
423
классическом языкознании и даже в структурной лингвистике, генеративная грамматика ввела в исследование языка СИНТЕТИЧЕСКИЙ метод. С точки зрения ТА и ГГ язык предстает в синтетическом виде, но этот синтез не есть статический РЕЗУЛЬТАТ процесса синтезирования, он и есть сам этот процесс[1].
Трудно переоценить значение подобной концепции языка для диалектического мышления, для построения семиологии на основе диалектики.
Изменения во взглядах на язык, произошедшие в последние годы благодаря применению ТА и ГГ, мы будем называть ТРАНСФОРМАЦИОННЫМ МЕТОДОМ. Мы постараемся выяснить, насколько он применим за пределами синтаксиса и грамматики в целом, при изучении сложных семиотических систем, таких, как роман.
Н. Хомский определяет генеративную грамматику как «систему правил, связывающих сигналы с семантическими интерпретациями»[2]. Проводя различие между глубинной и поверхностной структурой, он отмечает, что «неспособность поверхностной структуры указывать на семантически значимые грамматические отношения (то есть выступать в качестве глубинной структуры) есть та основная причина, которая мотивирует развитие генеративной грамматики.... Поверхностная структура— это labeled bracketing "помеченная скобочная запись", и глубинную структуру в общем случае необходимо отличать от поверхностной структуры». Перенося эти размышления в план дискурсной структуры, более пространной, чем предложение, например на роман, мы можем сформулировать положение о том, что неспособность непосредственно наблюдаемой структуры романа указывать на значимые в семантическом плане структурные отношения является одной из основных причин, которая, с одной стороны, оправдывает применение трансформационного метода при анализе романа, а с другой — мотивирует трансформационное поле самого романа. Но, как

пишет Леви-Стросс, «излишне буквальное следование лингвистическому методу на деле противоречит его духу»[3]. Следовательно, необходимо попытаться избежать превращения трансформационной схемы романа в «чистую тавтологию»; ее назначение — послужить нам орудием исследования с целью обнаружения того, что структурный анализ, навеянный фонологией, показать не в состоянии: мы имеем в виду ПРОЦЕСС СТРУКТУРИРОВАНИЯ романа как некоего устройства, обладающего динамичностью уже на уровне своей эксплицитной синтагматики.

2.1.1.1. ***Определение трансформации в американской лингвистике.*** Понятие трансформации было введено в языкознание 3. Хэр-

424

рисом[4]. В его определении трансформации, равно как и в других определениях, даваемых различными авторами, необходимо выделить два основных момента:

1) сохраняется ЭКВИВАЛЕНТНОСТЬ морфем, входящих в один и тот же грамматический класс (или: сохраняется эквивалентность предложений в тексте)[5];

2) сохраняется эквивалентность синтаксического окружения морфемы, то есть непосредственных синтаксических связей между морфемами (соответственно между предложениями)[6].

Во всех определениях трансформации лишь описывается соотношение двух конструкций, находящихся в отношении трансформации друг к другу. Сами трансформации заданы произвольно в виде списка ПРАВИЛ ТРАНСФОРМАЦИИ. Однако «потребности современного моделирования языка ставят перед структурной лингвистикой принципиально новую проблему — дать такое определение трансформации, которое было бы равнозначно определению понятия "задать исчисление трансформаций"»[7]. Чтобы получить желаемое определение, необходимо внести некоторые изменения в модель Хомского; для этого мы воспользуемся работами С. К. Шаумяна.

2.1.1.2. ***Аппликативная трансформационная модель.*** — Поскольку трансформационная модель есть модель объяснительная, то в принципе она предназначена для изучения глубинных структур языка. Но эта модель оперирует с «цепочками» (strings), заставляя нас обращаться к поверхностному уровню языка (исполнению). Стало быть, в трансформационной модели глубинные структуры (структуры компетенции) смешиваются с поверхностными структурами (структурами исполнения).

С другой стороны, в трансформационной теории грамматика рассматривается как механизм, производящий одни лишь предложения; она предполагает, что слова (или даже более длинные последовательности, называемые base components of syntax «базовыми компонентами синтаксиса») даны ЗАРАНЕЕ. У Хомского каждое трансформационное правило имеет вид A > X, где, на уровне фразовой структуры, A есть некая категория в символической записи, а X - терминальная категория, результат трансформации. Запись A предполагает наличие на трансформационном уровне base phrase-markers «базовых фразовых маркеров», однако нам ничего не известно по поводу порождения этих base phrase-markers и их компонентов[8]. Подобная концепция дает упрощенный образ порождения языка, ибо в ней обходится молчанием ОДИН из аспектов процесса порождения — порождения слов. «Однако нет сомнения, что ТГ в том виде, в котором она теперь сформулирована, неправильна... При этом небезынтерес-

425

но отметить, что один из известных недостатков ТГ находится внутри НС компонента, а не внутри трансформационного комплекса грамматики»[9].

Также следует отметить, что порождающий «автомат», предложенный Хомским, описывает языковое поведение как отправителей, так и получателей сообщения, при этом не проводится различия между СИНТЕТИЧЕСКИМ характером эмиссии дискурса в первом случае и АНАЛИТИЧЕСКИМ характером восприятия дискурса во втором.

Абстрактные предложения рассматриваются в аспекте их фонологических реализаций, то есть на уровне исполнения, при этом уровень компетенции, по-видимому, не рассматривается в качестве возможного уровня изучения предложения (и организации текста в целом).

По нашему мнению, прежде чем применять трансформационную модель Хомского к более протяженной дискурсной структуре (к роману), в нее следует внести некоторые изменения,

которые вкратце можно сформулировать следующим образом.

1. В порождающей модели следует строго и четко различать два уровня абстрагирования: уровень КОМПЕТЕНЦИИ и уровень ИСПОЛНЕНИЯ. Этому требованию, по нашему мнению, удовлетворяет АППЛИКАТИВНАЯ модель Шаумяна. Эта модель оперирует КОМПЛЕКСАМИ, а не цепочками, при этом комплекс определяется как набор упорядоченных элементов, порядок записи которых не существен. Структуры комплексов и структуры цепочек относятся друг к другу как компетенция и исполнение. В аппликативной порождающей модели различаются два рода правил порождения комплексов: а) правила образования комплексов и б) правила трансформации комплексов. В основе правил образования комплексов лежит операция, которая называется АППЛИКАЦИЕЙ. Как известно, эта операция используется в математической логике, в частности в комбинаторной логике[10]. Бинарная операция аппликации служит в комбинаторной логике для сведения многочленных отношений к двухчленным, и в соответствии с этим, по замечанию Шаумяна, для сведения многоместного исчисления предикатов к двуместному. Он также подчеркивает, что аппликация представляет собой своеобразный логический аналог лингвистического метода непосредственно составляющих, который ставит себе целью сведение многочленных лингвистических отношений к двухчленным. Однако есть и существенное отличие: если метод непосредственно составляющих предполагает линейное расположение элементов отношений, то аппликация

426

предполагает их нелинейность (несмотря на то, что металингвистическая запись может быть только линейной). Применяя АППЛИКАЦИЮ, можно получить разнообразные комплексы, поэтому аппликативная модель не нуждается в ПРАВИЛАХ трансформаций комплексов. Таким образом, в данной порождающей модели трансформации получаются, так сказать, АВТОМАТИЧЕСКИ, тогда как хорошо известно, что в модели Хомского трансформации задаются произвольно, в виде определенного числа правил.

2. Кроме классов возможных предложений (s,, s_r..) и определяющих их функций (f.) в определение генеративной грамматики следует ввести еще одну категорию; это класс возможных СЛОВ (или base components «базовых компонентов», phrase-markers «фразовых маркеров») и класс определяющих их ФУНКЦИЙ (е..). Исчисления комплексов и исчисления слов в аппликативной порождающей модели могут быть представлены в виде двух гомоморфных генераторов (генератора комплексов и генератора слов). Взаимодействие этих двух генераторов требует введения понятия генератора «трансформов», последнее же предполагает осуществление двух операций: расширение полей и перенос аппликации. Первая операция дает точные исчисления всех классов слов, которые являются частью ОПЕРАНДА трансформации (операнд — это сегмент, в котором имеет место трансформация или который подвергается трансформации), а вторая операция дает исчисления аппликаций между классами слов в комплексах.

3. Мы будем различать языковое функционирование, свойственное ОТПРАВИТЕЛЮ, и языковое функционирование, свойственное ПОЛУЧАТЕЛЮ; оба они конституируются в качестве субъектов на двух концах коммуникативной цепи и обладают каждый своими особенностями. Это удвоение, привносимое в монолитную трансформационную модель, расщепляет ее надвое.

4. Наконец, возникает необходимость в удвоении статуса СЛОВ и ПРЕДЛОЖЕНИЙ в зависимости от того, к какой из двух структур они относятся: к компетенции или к исполнению. Мы будем различать статус слов и предложений на уровне компетенции и статус слов и предложений на уровне исполнения.

Таким образом, аппликативная трансформационная модель предстает в виде «двухуровневой» модели:

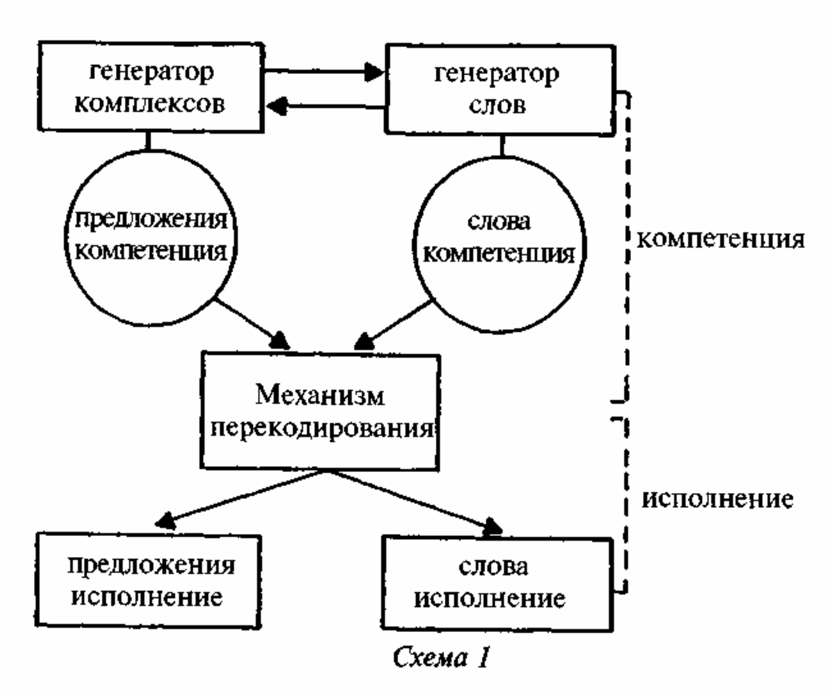


Схема 1

Итак, в аппликативной модели мы будем различать три типа исчислений: 1) исчисление комплексов; 2) исчисление слов; 3) исчисление «трансформов». Подобная концепция трансформации выходит за рамки синхронного описания языка и, как мы убедимся позже, открывает возможность исследовать ПРОЦЕСС СТРУКТУРИРОВАНИЯ В ДИАХРОНИИ.

2.2. Операция аппликации в семиотике

2.2.1. Аппликативная трансформационная модель и сложные семиотические системы

Что может дать трансформационный анализ в изложенном выше понимании для изучения семиотических практик, не сводимых к денотативной речи? Может ли трансформационный анализ служить ДОПОЛНЕНИЕМ к структурному методу в деле формализации того, что в нашей культуре носит наименование «литературы»? **2.2.1.1.** ***Литературный «смысл» сохраняется или трансформируется?*** **—** Первая проблема, возникающая при расширении области применения трансформационного метода, — это проблема со-

428

хранения смысла при трансформации. Поскольку (грамматическая или синтаксическая) трансформация имеет место лишь тогда, когда операнд и результат эквивалентны по смыслу, то при анализе не денотативной речи, а «литературного» дискурса возникают два вопроса.

1. Можно ли рассматривать как эквивалентные на уровне означаемого два дискурса (или два дискурсных сегмента), которые на уровне означающего признаются различными? Иначе говоря, какая логика (какая идеология) диктует (предполагает) эту эквивалентность?

2. Поскольку литературный дискурс и тем более структура романа в силу их предназначения и внутренней организации представляет собой СТАНОВЛЕНИЕ, ПРОЦЕСС, то в какой мере и по поводу какого типа литературного дискурса можно говорить об эквивалентности смысла поверх всяких трансформаций и вопреки им?

Первый вопрос, которым лингвистика, по-видимому, и не задается, требует немедленного ответа, как только трансформационный анализ превращается в трансформационный МЕТОД. По нашему мнению, признание эквивалентности означаемых вопреки различиям в означающих характеризует то, что можно назвать ло-гоцентрическим мышлением — мышлением, оперирующим понятиями самотождественности и «желания сказать», которые в литературном дискурсе выступают в виде основополагающего требования — требования правдоподобия. Именно требование наличия смысла (или правдоподобия, если речь идет о литературе) предполагает эквивалентность означаемого вопреки различиям в означающем; иначе говоря, трансформационная модель (эквивалентность операнда и результата трансформации) действительна лишь в сфере смысла (речи) и правдоподобия (риторики). Исходя из этого соображения[11], мы введем позже еще один уровень анализа — уровень, внешний по отношению к речи (смыслу) и к риторике (правдоподобию), а именно уровень текстовой продуктивности.

Теперь мы хотим показать, что принцип эквивалентности смысла является неотъемлемой принадлежностью определенного способа мышления, иначе говоря, ему присуща историческая и идеологическая ограниченность.

2.2.1.2. ***Закрытый текст. Исходное программирование романной структуры.*** — Если мы начнем наше исследование с уровня нарративной синтагматики, то заметим, что сочленение синтагм, событийный порядок и игра актантов[12] подвержены постоянной эволюции, развитию, изменению. Жан де Сентре начинает свой жизненный путь простым пажем и в конце концов превращает-

429

ся в прославленного воителя; Дама, благородная и скрытная в начале, в конце превращается в низменную натуру, заслуживающую осуждения и т.д. Однако все изменения происходят не в означаемом, а в НАРРАТИВНОМ ОЗНАЧАЮЩЕМ, в фигурах и конфигурациях повествования, и не затрагивают означаемое, лежащее в основе нарративной организации. Это означаемое[13] в классической риторике называлось моралью произведения, ныне же оно носит наименование идейного содержания дискурса. Это ИДЕЙНОЕ СОДЕРЖАНИЕ, эта МОРАЛЬ, это ОЗНАЧАЕМОЕ остаются неизменными на протяжении всего текста романа, несмотря на внешние преобразования дискурсного кода; и в начале, и в конце романа мы находим их в неизменном виде. Поэтому мы будем рассматривать текст романа как ЗАКРЫТЫЙ ТЕКСТ, и это его качество послужит нам еще одним аргументом в пользу применения трансформационной модели при анализе романа.

«Вам, превосходнейшему и могущественнейшему принцу, мон-синьору Иоанну Анжуйскому, герцогу Калабрийскому и Лотарин-гскому, маркизу дю Понт и моему грозному властелину. После моих смиреннейших и покорнейших рекомендаций, чтобы выполнить ваши просьбы, которые для меня равноценны приказаниям, я с удовольствием подготовил для вас четыре прекрасных трактата в двух книгах, чтобы их было удобнее носить с собой; в первой из них пойдет речь о некой даме — одной из Милых Кузин Франции, которую я буду называть так, не упоминая какого-либо иного ее имени или прозвища, и об отважнейшем рыцаре сире де Сентре. Вторая рассказывает о достойнейшей любви и ужаснейшей кончине мессира Флоридана, рыцаря, и о прекраснейшей и благороднейшей девице Эльвиде; о них книга, история которой переложена с латыни на французский, ничего не говорит, кроме той истории, что следует далее дословно. А третья история будет добавлением, которое я извлек из хроник Фландрии; в ней содержатся любопытнейшие вещи» (с. 1).

Текст «Жана де Сентре» открывается введением, где формулируется (экспонируется) вся траектория романа: Антуан де Ла Саль ЗНАЕТ, чем ЯВЛЯЕТСЯ его текст («три истории») и ДЛЯ ЧЕГО он создан (послание Иоанну Анжуйскому). Возвестив о своем намерении и обозначив получателя сообщения, он в двадцати строках завершает первое кольцо[14], которое охватывает текст романа в целом и программирует его в качестве посредника в некоем обмене, то есть в качестве знака. Это кольцо имеет следующий вид: ВЫСКАЗЫВАНИЕ (предмет обмена)/ПОЛУЧАТЕЛЬ (герцог или просто читатель). Теперь остается лишь рассказать, то есть заполнить деталями то, что уже было замышлено и стало известным до того, как перо прикоснулось к бумаге: «История, что следует далее дословно».

В этот момент появляется ЗАГОЛОВОК: «И прежде всего следует история об упомянутой даме Милых Кузин и о де Сентре» Он требует второго кольца, уже на тематическом уровне сообщения. Антуан де Ла Саль дает краткий пересказ истории жизни Жана де Сентре вплоть до его кончины («до его ухода из мира сего», с. 2). Таким образом, нам УЖЕ известно, чем закончится история: конец рассказа проговаривается до того, как начнется сам рассказ. Тем самым устраняется всякий сюжетный интерес; романное действие заключается в заполнении промежутка между жизнью и смертью и представляет собой всего лишь запись ОТКЛОНЕНИЙ (неожиданностей), неспособных разрушить уверенность в завершении тематического кольца «жизнь — смерть», объемлющего собой романное целое. У текста есть совершенно определенная тематическая ось; в нем происходит взаимодействие двух противопоставленньгх, взаимоисключающих элементов, обозначение которых меняется (порок — добродетель, любовь — ненависть, похвала — порицание; например, вслед за позаимствованной у древних авторов апологией дамы-вдовы непосредственно следуют женоненавистнические высказывания бл. Иеронима), однако семиотическая ось (положитель-

ное — отрицательное) остается неизменной. Ничто не ограничивает чередование этих элементов, кроме одного, — это изначальная предпосылка об ИСКЛЮЧЕННОМ ТРЕТЬЕМ, то есть предпосылка о неизбежности выбора между одним ИЛИ другим членом противопоставления (исключающее ИЛИ).
Но в романной идеологеме (как и в идеологеме знака) несводимость друг к другу противопоставленных членов допускается лишь в том случае, если разделяющееее их пустое пространство разрыва заполняется двусмысленными комбинациями сем. Изначально принятое противопоставление (жизнь — смерть, любовь — презрение), задающее траекторию романа, тут же отодвигается ВПЕРЕД, чтобы освободить место, в ДАННЫЙ МОМЕНТ, целой системе наполнителей, цепочке отклонений; простираясь поверх противоположных полюсов, они в своем стремлении к синтезу разрешаются в фигуре ПРИТВОРСТВА или МАСКИ.
Таким образом, отрицание принимает вид утверждения некоей двойственности; взаимоисключенность двух элементов, заданных тематическим кольцом романа, заменяется на СОМНИТЕЛЬНУЮ ПОЗИТИВНОСТЬ, так что ДИЗЪЮНКЦИЯ, открывающая и закрывающая роман, уступает место ДА-НЕТ (НЕДИЗЪЮНКЦИИ). Именно в соответствии с этой функцией создаются все двойственные фигуры, допускающие двойное прочтение; на уровне романного означаемого это хитрые уловки, измены, появление чужест-

ранцев и андрогинов, высказывания, допускающие двоякое толкование или имеющие двойной адресат; на уровне романного означающего это блазоны, «крики». Траектория романа была бы невозможна без функции недизъюнкции, носящей имя ДВОЙСТВЕННОСТИ (мы еще вернемся к ней); именно она придает роману исходную запрограммированность. Антуан де Ла Саль вводит эту функцию вместе с высказыванием Дамы, обнаруживающим двойную направленность: как сообщение, предназначенное подругам Дамы и придворным, ее высказывание коннотирует агрессивность по отношению к Сентре; как сообщение, адресованное самому Сентре, оно коннотирует «нежную» и «томительную» любовь. Интересно проследить последовательные этапы раскрытия недизъюнктивной функции высказывания Дамы.
Сначала двойственность сообщения известна лишь самому говорящему (Даме), автору (субъекту романного высказывания) и читателю (адресату романного высказывания); двор (нейтральная инстанция = объективное мнение), равно как и Сентре (пассивный предмет сообщения), не догадываются о бесспорной агрессивности Дамы по отношению к пажу. Затем, однако, происходит смещение двойственности: Сентре узнает о ней и принимает ее; тем самым он перестает быть предметом сообщения и становится полновластным субъектом высказываний. И, наконец, Сентре, забывая о недизъюнкции, преобразует в полностью позитивное то высказывание, о котором ему было известно, что оно ТАКЖЕ и негативное, он не учитывает наличия притворства и упорно толкует как однозначное (следовательно, толкует превратно) высказывание, по-прежнему сохраняющее свою двойственность. Неудача, постигающая Сентре, а также завершение рассказа проистекают из ошибки, заключающейся в подмене недизъюнктивной функции высказывания его истолкованием в качестве дизъюнктивного (и однозначного).
Таким образом, в романном отрицании присутствует двоякого рода модальность; АЛЕТИЧЕСКАЯ (противопоставление контрарных членов необходимо, возможно, случайно или невозможно) и ДЕОНТИЧЕСКАЯ (объединение контрарных членов обязательно, позволительно, безразлично или запрещено). Роман становится возможным благодаря совмещению алетической модальности противопоставления с деонтической модальностью объединения противопоставленных членов[15]. Роман следует траектории деонтического синтеза с тем, чтобы затем осудить его и утвердить под видом алетической модальности противопоставление контрарных членов. Двойственность (притворство, маска), бывшая основной фигурой карнавала[16], превращается в пусковую площадку отступлений, которые заполняют собой молчание, обусловленное дизъ-

юнктивной функцией тематико-программирующего кольца романа. Таким образом, роман вбирает в себя двойственность (диало-гизм) карнавального действа, подчиняя ее, однако,

одноголосию (монологизму) символической дизъюнкции, гарантом которой выступает трансцендентная инстанция — Автор, берущий на себя ответственность за все романное высказывание в целом.
Именно в данной точке текстовой траектории романа — после обозначения топонимических (сообщение — получатель) и тематических (жизнь - смерть) границ (кольца) текста появляется слово «Актер». Оно появится еще не раз, вводя РЕЧЬ того, кто записывает рассказ в качестве высказывания одного из действующих лиц той ДРАМЫ, автором которой он одновременно является. Обыгрывая гомофоничность слов актер — автор (лат. actor — auctor, франц. acteur - auteur), Антуан де Ла Саль вмешивается в сам процесс превращения речевого АКТА (работы) в дискурсный РЕЗУЛЬТАТ (в продукт), а тем самым и в процесс создания «литературного» объекта. Для Антуана де Ла Саля писатель одновременно актер и автор, иными словами, он рассматривает текст романа как практику (актер) и как продукт (автор), как процесс (актер) и как результат (автор), как игру (актер) и как ценность (автор), при этом выходящие на первый план понятия произведения (сообщения) и владельца (автора) не в состоянии заслонить предшествующую им деятельность.
Понятие «автора» возникает в поэзии на романских языках в начале XII в.; поэт, обнародовав свои произведения, вверяет их памяти жонглеров, требуя от них точности воспроизведения; малейшее изменение в тексте тут же замечается и порицается: jograr braadador «орущий хуглар»[17].
«Еггои о juglar! "Ошибся хуглар!" - восклицал с неодобрением галисийский трубадур, и тем самым и вместе с исчезновением исполнения произведений ученой поэзии хуглар исключается из литературной жизни; он превращается в простого музыканта и даже в этой своей должности заменяется впоследствии менестрелем, типом музыканта, пришедшего к нам из-за границы и в конце XIV — начале XV в. сосуществовавшего с хугларом»[18]. Так произошел переход от жонглера как Актера (действующего лица драмы, обвинителя, ср. латинский юридический термин actor «обвинитель», «регулятор повествования») к Автору (создателю, творцу продукта, к тому, кто делает, располагает, упорядочивает, порождает, создает предмет, по отношению к которому он уже не производитель, а продавец; ср. латинский юридический термин auctor «продавец»).
Таким образом, в романное высказывание вводится инстанция романной речи[19] и эксплицитно представляется как одна из его
433
составных частей. Она выставляет писателя как главного актера предстоящего дискурсного действа и одновременно замыкает кольцом два модуса романного высказывания — НАРРАЦИЮ и ЦИТАЦИЮ — в единой речи того, кто одновременно является СУБЪЕКТОМ книги (автором) и субъектом-объектом действа (актером), ибо в романной недизъюнкции сообщение одновременно есть и дискурс, и репрезентация. Высказывание автора-актера развертывается, удваивается и приобретает двоякую направленность:
1) референциальное высказывание, НАРРАЦИЯ - речь, присваиваемая тем, кто записывает себя как актера-автора;
2) текстовые посылки, ЦИТАЦИЯ - речь, которой наделяется другой, — тот, чьему авторитету подчиняется записывающий себя в качестве актера-автора. Эти две линии столь тесно переплетены между собой, что даже смешиваются: Антуан де Л а Саль без труда переходит от истории, которую «переживает» Дама Милых Кузин и свидетелем которой он является (от наррации), к прочитанной им истории об Энее и Дидоне (к цитации) и т. п.
В заключение отметим, что модальность романного высказывания как процесса — это модальность умозаключения; в этом процессе субъект романного высказывания-результата производит некую последовательность утверждений, которые являются ВЫВОДОМ из УМОЗАКЛЮЧЕНИЯ, сделанного на основе других последовательностей (как референциальных, а стало быть, нарративных, так и текстовых, то есть цитационных); последние являются посылками УМОЗАКЛЮЧЕНИЯ и в качестве таковых рассматриваются как истинные. Романное умозаключение ограничивается актом номинации двух посылок и главным образом их связыванием, тогда как вывод в силлогизме, в отличие от логического умозаключения, отсутствует. Поэтому высказывательная функция автора-актера заключается в том, чтобы склеить свой собственный дискурс с прочитанными ранее дискурсами других,

инстанцию своей речи — с инстанцией речи других.
Любопытно взглянуть на слова — агенсы подобного рода умозаключений: «прежде всего МНЕ КАЖЕТСЯ, что она хотела следовать примеру вдов древности...», «если, КАК ГОВОРИТ Вергилий...», «бл. Иероним ГОВОРИТ ОБ ЭТОМ» и т.п. Это пустые слова, они функционируют одновременно как ЮНКТИВЫ и как ТРАНСЛЯ-ТИВЫ. В качестве юнктивов они связывают (суммируют) два минимальных высказывания (нарративное и цитационное) в едином романном высказывании; стало быть, они межъядерные. В качестве транслятивов они переносят высказывание из одного текстового пространства (из устного дискурса) в другое (в книгу), изменяя его идеологему; стало быть, они внутриядерные[20].
434
Наличие агенсов умозаключения предполагает соположение дискурса, вложенного в уста некоего субъекта, с ИНЫМ ВЫСКАЗЫВАНИЕМ, отличным от высказывания автора. Они делают возможным отрыв романного высказывания от его субъекта, от его самоналичия, позволяют перемещать его с дискурсного (информационного, коммуникативного) уровня на текстовой (на уровень производства смысла). Прибегая к умозаключению, автор отказывается выступать в качестве объективного «свидетеля», обладателя истины, символизируемой Словом; он записывает себя в качестве читателя или слушателя, который строит свой текст посредством пермутации высказываний ДРУГИХ. Он не столько ГОВОРИТ, сколько РАСШИФРОВЫВАЕТ. Агенсы умозаключения позволяют ему свести референциальное высказывание (нар-рацию) к текстовым посылкам (к цитации), и наоборот; при их посредстве два различных дискурса становятся сходными, подобными, происходит их уравнивание. Идеологема знака в данном случае проявляется в модальности умозаключения, присущей процессу высказывания в романе. Эта идеологема допускает существование ДРУГОГО (другого дискурса) лишь в той мере, в какой она делает его СВОИМ.
Эпосу не было известно подобное удвоение модальности высказывания-процесса. В песнях о деяниях готовое высказывание говорящего было однозначным; оно называло некий референт («реальный» объект или дискурс) и служило символическим означающим трансцендентных объектов (универсалий). Поэтому средневековая литература, в которой господствовал символ, была литературой «означающего», «фонетической» литературой, опиравшейся на монолитное присутствие означенной трансцендентности.
В карнавальном действе происходит удвоение инстанции дискурса: АКТЕР и ТОЛПА по очереди и одновременно выступают в роли субъекта и адресата дискурса. Карнавал играет также роль моста, соединяющего две удвоенные инстанции; в нем каждый из членов узнает самого себя: автор (актер + зритель; ср. гл. 3.5 и 5.4). Это и есть та третья инстанция, которая вводится в романное умозаключение и реализуется в высказывании автора. Не сводясь ни к одной из посылок умозаключения, модальность романного высказывания оказывается тем невидимым фокусом, в котором перекрещиваются звучание (референциальное высказывание, нарра-ция) и письмо (текстовые посылки, цитация); это то полое, не поддающееся репрезентации пространство, которое сигнализирует о себе выражениями типа «как говорит», «мне кажется», «говорит об этом» или другими агенсами умозаключения, чья функция заключается в отсылке, оборачивании, замыкании. Таким образом, в романном тексте мы обнаружили третий вид исходного
435
программирования, благодаря которому он заканчивается еще до начала истории в собственном смысле слова. Романное высказывание как процесс предстает в виде несиллогистического умозаключения, как компромисс между свидетельством очевидца и цитацией, между живым голосом и написанной книгой. Роман разыгрывается в том пустом пространстве, на той непредставимой траектории, где происходит объединение двух типов высказываний с РАЗЛИЧНЫМИ и НЕСВОДИМЫМИ ДРУГ К ДРУГУ «субъектами».
2.2.1.3. *Закрытый текст. Произвольность окончания и структурная завершенность романа.* — Любая идеологическая деятельность предстает в виде ЗАКОНЧЕННЫХ в композиционном отношении высказываний. Эту законченность следует отличать от СТРУКТУРНОГО ЗАВЕРШЕНИЯ, на которое претендуют лишь некоторые философские системы (Гегель), а также религии. Структурная завершенность как основополагающее свойство присуще тому предмету, который в нашей культуре потребляется в виде конечного

продукта (эффекта, впечатления) при отказе прочитывать в нем самом процесс его производства; этот предмет — «литература», и роман занимает в ней привилегированное положение. Понятие литературы совпадает с понятием романа как в отношении времени их возникновения, так и в отношении закрытости их структуры[21]. Эксплицитная законченность — топика заключительной части — нередко отсутствует в тексте романа, или же она может быть двусмысленной, подразумеваемой. Однако при всей незаконченности романного текста его структурная завершенность выступает со всей очевидностью. Помня о том, что каждому жанру присущ свой тип структурной завершенности, мы попытаемся охарактеризовать структурную завершенность романа «Жан де Сентре».

Исходное программирование книги уже означает ее структурную завершенность. В описанных нами выше фигурах траектории замыкаются, возвращаются к исходной точке или пересекаются, обозначая границы замкнутого дискурса. Верно и то, что композиционная законченность книги как бы воспроизводит ее структурную завершенность. Роман заканчивается высказыванием Актера, который, доведя историю своего героя Сентре до эпизода с наказанием Дамы, прерывает рассказ, возвещая о его окончании: «А теперь я приступлю к окончанию своего рассказа...» (с. 307).

Историю можно считать законченной, когда замыкается одно из колец (разрешается одно из диадических противоречий), ряд которых был намечен благодаря исходному программированию романа. В романе Антуана де Ла Саля этим кольцом является осуждение Дамы, означающее осуждение двусмысленности. РАССКАЗ на этом останавливается. Это завершение рассказа конкрет-

ным кольцом мы будем называть ВОСПРОИЗВЕНИЕМ структурной завершенности на уровне манифестации.

Однако структурная завершенность, выраженная еще раз посредством конкретизации основной фигуры текста (оппозитивной диады в ее связи с недизъюнкцией), оказывается недостаточной, чтобы придать авторскому дискурсу закрытость. Ничто не может положить конец бесконечному нанизыванию колец в речи, за исключением произвольно принятого решения.

По-настоящему прервать рассказ может вторжение в готовое романное высказывание той самой работы, которая его же и производит, — вторжение сейчас, здесь, на этой странице. Речь прекращается вместе со смертью ее субъекта, и именно в инстанции письма (работы) происходит его умерщвление.

Появление новой рубрики — «Актер» — сигнализирует о втором, настоящем окончании романа: «И на этом я закончу книгу об этом отважнейшем рыцаре, который...» (с. 308). И далее следует краткий рассказ о рассказе, с тем чтобы закончить роман, сведя высказывание к акту письма: «Теперь, высочайший, превосходнейший, могущественнейший принц и мой грозный властелин, если я каким-либо образом согрешил, НАПИСАВ слишком много или слишком мало...», «я написал эту книгу под названием Сентре, каковую и посылаю вам в виде ПИСЬМА...» Прошедшее время устной речи заменяется настоящим временем написания: «И об этом, в НАСТОЯЩЕЕ ВРЕМЯ, мой грозный властелин, я больше ничего вам не пишу...» (с. 309).

В двойной плоскости текста (история Сентре — история процесса письма), когда сама письменная продуктивность становится предметом рассказа, а рассказ зачастую прерывается, чтобы продемонстрировать акт его производства, смерть (Сентре) как риторический образ совпадает с остановкой дискурса (с устранением Актера). Однако — и здесь вновь локус РЕЧИ отодвигается назад — его смерть, входящая в текст именно в тот момент, когда текст замолкает, не может быть проговорена; факт смерти удостоверяется письмом (надгробной надписью), которое в другом письме (в тексте романа) заключается в кавычки.

«И когда Богу было угодно забрать к себе его душу с помощью смерти, которая не щадит никого; в тот день, когда она затворила дверь свету его глаз, он считался самым отважным рыцарем французского королевства, и последние дни своей земной жизни он провел в городе Святого Духа на Роне, приняв святое причастие, как и положено всем добрым и истинным христианам; когда же копали для него могилу, то нашли небольшой ларец, а в нем грамоту, где было написано: *Здесь будет покоиться тело самого отважного рыцаря Франции из всех,*

которые будут.
437
По поводу слова "самый" они говорят, что это надо понимать так: самый храбрый в мире из всех, что жили в его время. Поэтому из уважения к его доблести я с удовольствием осмотрел то место, где покоится его тело, а на могильной плите я прочел и запомнил буквы латинской надписи, которая гласит следующее: Hie jacet dominus Johannes de Saintre, miles, senescallus Andegavensis et Senomanensis, camerariusque domini ducis Andegavensis, qui obiit anno domini millesimo CCC^{mo}° Lxviij^{0} die xxv^{a} octobris, cuius anima in pace requiescat. Amen» (с. 308-309).
Более того, на этот раз отодвигается назад локус ЯЗЫКА, поскольку надгробная надпись цитируется на мертвом (латинском) языке; отодвигаясь от французского языка, она тем самым достигает мертвой точки, в которой завершается уже не рассказ (он закончился в предыдущем абзаце: «И здесь начинается конец моего рассказа..»), а ДИСКУРС и его продукт — «литература» /«письменное послание» («И на этом я закончу книгу..»)[22].
В тексте мог бы быть возобновлен рассказ о приключениях де Сентре, а какие-то из рассказанных могли бы быть опущены, но, как бы то ни было, текст оказывается закрытым, мертво-рожденным; структурную завершенность ему придают описанные нами выше функции замыкания, присущие идеологеме знака; в рассказе они лишь повторяются и варьируются. В композиционном же отношении текст как факт культуры замыкается посредством эксплицитного его представления как письменного текста.
Итак, на исходе Средних веков, то есть еще до консолидации «литературной» идеологии и того общества, надстройкой которого она является, Антуан де Ла Саль двояким образом заканчивает свой роман: как рассказ (в структурном плане) и как дискурс (в композиционном плане), и это композиционное замыкание самой своей наивностью придает очевидность важнейшему факту, который позднее будет сокрыт в буржуазной литературе. Этот факт заключается в следующем.
У романа двойной статус: он есть языковой ФЕНОМЕН (рассказ), но также и дискурсный КРУГООБОРОТ (письменное послание, литература). Тот факт, что роман есть РАССКАЗ, — это всего лишь один (первичный) аспект его основной особенности, заключающейся в том, что он ЕСТЬ ЛИТЕРАТУРА. Теперь мы видим разницу между романом и рассказом: роман уже есть «литература», то есть продукт речи, (дискурсный) предмет обмена, у него есть владелец (автор), стоимость и потребитель (публика, адресат). В рассказе его завершение совпадает с замыканием траектории кольца[23]. Завершение же романа не совпадает с его окончанием. В конце появляется инстанция речи, часто в форме эпилога, чтобы замедлить наррацию и показать, что мы имеем дело со
438
словесной конструкцией, целиком находящейся во владении говорящего субъекта. В поэзии трубадуров, в народных сказках и в рассказах о путешествиях и т. п. часто в конце вводится инстанция говорящего как свидетеля или участника рассказанного «факта». Когда же автор заканчивает роман, он берет слово не для того, чтобы засвидетельствовать некое «событие» (как в народной сказке), и не для того, чтобы показать свои «чувства» или свое «искусство» (как в поэзии трубадуров), а затем, чтобы заявить о своих правах на дискурс, который он до этого якобы уступил другому (персонажу). Он переживает себя как актер (автор) РЕЧИ (а не последовательности событий) и прослеживает затухание этой речи (ее смерти) после замыкания цепочки событий, представляющих какой-то интерес (например, смерть главного героя).
Рассказ предстает как история, а роман — как дискурс (независимо от того факта, что автор — более или менее сознательно — признает или не признает его таковым). В этом своем качестве роман представляет собой решающий этап в критическом осознании говорящим субъектом своей собственной речи.
Закончить роман как РАССКАЗ — проблема риторическая; суть ее заключается в том, чтобы вновь обратиться к закрытой идеологеме знака, с которой началось повествование. Закончить роман как факт литературы (воспринять его как дискурс = знак) - это проблема общественной практики, проблема текста культуры, и заключается она в том, чтобы поставить речь (продукт, произведение) перед лицом ее собственной смерти — перед письмом (текстовой продуктивностью). Именно здесь возникает третье понимание книги - как РАБОТЫ, а не

просто как феномена (рассказа) или литературы (дискурса). Разумеется, сам Антуан де Л а Саль был далек от такого понимания книги. После него со сцены социального текста был устранен всякий намек на его производство, вместо этого он стал рассматриваться только как продукт (результат, стоимость). Царство ЛИТЕРАТУРЫ — это царство РЫНОЧНОЙ СТОИМОСТИ, и благодаря ей происходит настоящее сокрытие того, что практиковал, едва осознавая, Антуан де Ла Саль, — сокрытие дискурсного происхождения литературного факта. Лишь вместе с проблематизацией буржуазного социального текста произошла и проблематизация «литературы» (дискурса), когда в самом тексте нашла свое проявление работа письма.

Пока же функция письма как работы, разрушающей репрезентацию (факт литературы), остается подспудной, она не воспринимается и не проговаривается, хотя нередко проявляет себя в тексте и становится очевидной при его толковании. Для Антуана де Ла Саля, как и для любого писателя, именуемого «реалистом», письмо и есть речь как закон (без возможности его нарушения).

439

Для того, кто мыслит себя «автором», письмо предстает как нечто, ведущее к окостенению, застыванию, остановке. Для ФОНЕТИЧЕСКОГО сознания, начиная с эпохи Возрождения и до наших дней[24], письмо представляет собой искусственно установленный предел, произвольный закон, субъективно обусловленную завершенность. Вторжение в текст инстанции письма часто служит отговоркой для автора, чтобы оправдать произвольность окончания своего рассказа. Так, Антуан де Ла Саль в процессе письма записывает и себя самого, чтобы оправдать остановку письма; его рассказ — это письменное послание, и прекращение его написания маркируется смертью «героя». Наоборот, смерть Сентре не служит поводом для рассказа о некоем приключении; Антуан де Ла Саль, в иных случаях столь многословный и склонный к повторениям, на этот раз, возвещая о столь важном событии, ограничивается переписыванием надгробной надписи, причем на двух языках — латинском и французском...

Перед нами парадоксальное явление, которое в различных формах пронизывает всю историю романа: это обесценение письма, взгляд на него как на нечто пейоративное, парализующее, умерщвляющее. И наряду с ним мы наблюдаем другое явление — высокую оценку произведения, автора, литературного факта (дискурса). Письмо появляется лишь для того, чтобы закончить, закрыть книгу (дискурс), а открывает ее речь: «Из них в первой [главе] пойдет речь о Даме Милых Кузин» (с. 1). Акт письма — по сути своей есть акт дифференциации, благодаря ему текст приобретает статус «другого», не сводимого к своему иному; в то же время это по сути дела акт установления корреляции, позволяющий избежать всякого замыкания текстовых сегментов в конечной иде-ологеме и дающий простор для их бесконечного вазимоупорядо-чения. И тем не менее этот акт аннулируется, и о нем вспоминают лишь для того, чтобы противопоставить «объективной реальности» (высказыванию, фонетическому дискурсу) «субъективный артефакт» (практику письма). Противопоставление между фонетическим и письменным, между высказыванием и текстом, характерное для буржуазного романа при обесценении второго члена противопоставления (письма, текста), сбило с толку русских формалистов, которые истолковали вторжение инстанции письма в рассказ как доказательство «произвольности» текста или мнимой «литературности» произведения. Очевидно, что понятия «произвольность» и «литературность» мыслимы в рамках лишь такой идеологии, в которой (фонетическое, дискурсное) произведение получает более высокую оценку по сравнению с письмом (текстовой продуктивностью), иными словами, — в рамках закрытого текста (культуры).

440

2.2.2. Означающее и означаемое в семиотической системе

Несмотря на замкнутость текстового пространства, в нем все же происходит некое изменение, и в конце мы имеем дело с нарративной ситуацией, весьма отличной от начальной. Можно сказать, что по этой причине романное означаемое предстает расщепленным надвое. С одной стороны, мы вправе говорить о ЛОГИЧЕСКОМ ОЗНАЧАЕМОМ, на уровне которого мы установили отношение ЭКВИВАЛЕНТНОСТИ между исходным программированием и концовкой. С другой стороны, можно говорить о существовании РИТОРИЧЕСКОГО ОЗНАЧАЕМОГО, на уровне которого мы констатируем различие между началом и концом РОМАНА. Таким образом, логическое означаемое выступает в роли НАРРАТИВНОГО ОЗНАЧАЕМОГО, сохраняющегося неизменным в ходе трансформаций; оно представляет собой вариант того

ТРАНСЦЕНДЕНТНОГО ОЗНАЧАЕМОГО, эмблемой которого является любой дискурс выражения. Риторическое же означаемое предстает как НАРРАТИВНОЕ ОЗНАЧАЮЩЕЕ, подверженное варьированию и трансформациям. Представим на схеме данное удвоение, в результате которого становятся возможными как нарративная трансформация в границах закрытого текста, так и применение трансформационной модели, используемой в качестве нотации этой трансформации[25].

	i ii i операнд i результат! ! I
! логическое означаемое = [1] нарративное означаемое	программирование = завершенность
1 риторическое означаемое = [нарративное означающее	программирование ^ завершенность

На этой схеме наглядно представлена роль риторики и логики в пространстве романа и показано их взаимодействие. Для того чтобы романная наррация состоялась, нужна некая опора, некая константа, предшествующая траектории вымысла и составляющая НЕИЗМЕННЫЙ СМЫСЛ. Логика эпохи, мышление, характерное для данного исторического момента, и образуют то логическое означаемое, которое мы обнаруживаем при анализе романного текста; оно проявляет себя в эквивалентности начала и конца и возникает в каждом из колец повествования. На уровне логического означаемого, становящегося нарративным означаемым, формируется каркас текста, именно здесь происходят резкие остановки потока (виртуальной бесконечности) дискурса. Но, повинуясь топологии знака (а стало

441

быть, топологии речи, выражения), романный дискурс отступает, отдаляется от логического означаемого и удваивается, образуя некую ступень означающего, которое есть не что иное, как риторическое означаемое. Разного рода вариации и игра актантов и вся специфическая синтагматика рассказа относятся к уровню нарративной риторики (означающего). Таким образом, нарративная риторика как бы бросает вызов логоцентрическому смыслу, она словно подрывает его, дробит на части или хотя бы отвращает в сторону. Однако все ее действия всего лишь уловка. На самом же деле нарративное означающее, риторика никак не задевают означаемого; риторика оставляет его таким, каким оно есть, она отталкивается от него, но, храня верность, возвращается к нему в конце нарративной траектории. Следовательно, мы имеем дело с двумя рядами — с рядом неизменного логического смысла и с рядом трансформаций, которые могут быть прочитаны при условии их параллельности первому ряду. Логика и риторика оказываются двумя нераздельными, обусловливающими друг друга ликами одного и того же феномена — трансформационного поля знака.

Приведенные соображения представляются нам действительными для всякой СЕМАНТИЧЕСКОЙ трансформации, включая семантику естественного языка. Хотя трансформационный анализ разрабатывался применительно к грамматике и синтаксису, он действителен для знаковой системы в целом, включая семантику, при условии проведения различия между означающим и означаемым и соблюдения эквивалентности на уровне означаемого. В таком случае необходимо и возможно расщепить представляющийся единым «смысл» надвое: на «означаемый» смысл и «означающий» смысл. Первый выступает в виде логических утверждений, которые занимают главенствующее положение в коммуникации; благодаря им она, собственно, и становится возможной. Второй смысл — риторический, это тот смысл, который вырывается из тисков логического смысла, отнюдь не уничтожая его. Из сказанного ясно, что всякий СМЫСЛ есть сосуществование логического утверждения (исторически детерминированного и подчиненного целям коммуникации) и риторической трансформации («литературы»).

2.3. Трансформационная доминанта

2.3.1. Недизъюнктивная функция романа

В романном высказывании противопоставление членов мыслится как абсолютное, не допускающее никаких альтернаций; это про-

442

тивопоставление между двумя соперничающими группировками, между ними невозможна никакая солидарность или взаимодополнительность, их нельзя объединить в едином ритме. Для того чтобы неальтернирующая дизъюнкция смогла задать дискурсную траекторию романа, она

должна быть целиком охвачена некой негативной функцией — функцией недизъюнкции. Недизъюнкция вступает в действие на втором этапе, и вместо понятия БЕСКОНЕЧНОСТИ, ДОПОЛНИТЕЛЬНОЙ ПО ОТНОШЕНИЮ К ДВУРАЗДЕЛЬНОСТИ (такое понятие могло бы сформироваться в иной концепции отрицания, которое можно было бы назвать диалектическим отрицанием, ибо оно предполагает, что противопоставление двух членов ОДНОВРЕМЕННО мыслится как взаимность или как симметричное объединение), она вводит фигуру притворства, амбивалентности, двойственности. Поэтому первоначальное неальтернирующее противопоставление оказывается псевдопротивопоставлением; оно является таковым уже в зародыше, ибо не допускает своей противоположности, а именно солидарности соперников. Жизнь абсолютно противопоставлена смерти (как любовь — ненависти, добродетель — пороку, добро — злу, бытие — небытию) при отсутствии отрицания, дополнительного к этому противопоставлению и способного трансформировать дву-раздельность в ритмическую целостность. Без этой двойной операции отрицания, в результате которой РАЗЛИЧИЕ членов сводится к радикальной ДИЗЪЮНКЦИИ с пермутацией двух членов, то есть к пустому пространству, в котором они вращаются, изничтожаясь в качестве сущностей и преобразуясь в альтернирующий ритм, отрицание остается неполным и незавершенным. Когда задаются два противопоставленных члена, но при этом не утверждается одновременно их тождество, операция ДИАЛЕКТИЧЕСКОГО ОТРИЦАНИЯ делится на две фазы — на 1) дизъюнкцию и 2) недизъюнкцию.

Благодаря такому удвоению прежде всего вводится ВРЕМЯ; тогда темпоральность (история) предстает как РАЗРЯДКА диалектического отрицания; это то, что вводится между двумя изолированными, неальтернирующими тактами (противостояние - примирение). В других культурах оказалось возможным помыслить такое радикальное (диалектическое) отрицание, которое замыкает оба такта кольцом, суммирует их и таким образом позволяет избежать разрядки операции отрицания (введения длительности); вместо этого вводится пустота (пространство), в которой происходит пермутация контрарных членов.

Вследствие удвоения диалектического отрицания появляется и целесообразность, теологичность (Бог, «смысл»). Если вначале допускается дизъюнкция, то на втором этапе два члена сливают-
443
ся в ОДИН; этот синтез предстает как такое объединение, в котором «забывается» первоначальное противопоставление, равно как до этого противопоставление не «предполагало» объединения. Поскольку на втором этапе появляется Бог, чтобы маркировать замкнутость семиотической практики, основанной на неальтернирующем отрицании, то становится очевидным, что эта замкнутость присутствует уже на первой стадии — стадии простого абсолютного противопоставления (неальтернирующей дизюнкции).

Именно удвоение отрицания является источником всякого *мимесиса.* Неальтернирующее отрицание есть закон повествования: материал и источник любой наррации — это время и финальность, история и Бог. Эпос и повествовательная проза заполняют собой тот пространственный промежуток и нацелены на ту теологию, которые выделяет из себя неальтернирующее отрицание. Лишь в иных цивилизациях можно найти пример немиметического дискурса, научного или сакрального, морального или ритуального, который строится, изглаживая себя в ритмических последовательностях и объединяя в примиряющем действии антитетические пары сем[26]. Роман не является исключением из данного закона наррации. Среди множества видов повествования он выделяется тем, что недизъюнктивная функция проявляется на всех уровнях (тематическом, синтагматическом, актантном и т. д.) глобального романного высказывания. С другой стороны, именно на второй стадии - стадии неальтернирующего отрицания, то есть недизъюнкции, формируется идеологема романа. Действительно, дизъюнкция (тематическое кольцо «жизнь — смерть», «любовь — ненависть», «верность — измена») обрамляет собою весь роман, и мы обнаруживаем ее в закрытых структурах, программирующих начало романа. Однако роман возможен лишь тогда, когда дизъюнкция двух элементов подвергается отрицанию, но при этом никуда не исчезает, а получает подтверждение и одобрение. Она неожиданно предстает скорее как ДВОЙСТВЕННОСТЬ, чем как ДВЕ НЕСВОДИМЫЕ ДРУГ К ДРУГУ СУЩНОСТИ. Изменник, осмеянный монарх, побитый воин, неверная жена — все эти фигуры подчинены функции недизъюнкции, обнаруживаемой при самом возникновении романа.

У Антуана де Ла Саля почвой для возникновения романа, по-видимому, явилась тема обмана. Так, в «Салате» подзаголовок третьей книги гласит следующее: «Третья книга, в которой

говорится о весьма забавных видах обмана, или надувательства, как в военном деле, так и в других областях...» Во второй книге описаны военные «хитрости», позаимствованные у Валерия Максима и у Фронтина.
Негативность, которую содержит в себе и внушает романное высказывание, часто называют «иронией». Так, Лукач пишет:
444
«Для романа ирония, то есть свобода писателя по отношению к Богу, является трансцендентальным условием объективности изображения»[27].
Напротив, в основе эпоса скорее лежит символическая функция исключающей дизъюнкции, или неконъюнкции[28]. В «Песни о Роланде» и во всех произведениях цикла Круглого Стола герой и изменник, добряк и злодей, воинский долг и сердечное влечение с самого начала и до конца преследуют друг друга, пребывая в состоянии непримиримой вражды, и никакой компромисс между ними невозможен. По этой причине в «классическом» эпосе, подчиняющемся закону (символической) неконъюнкции, не могли возникнуть характер и индивидуальная психология.
В эпосе индивидуальность человека ограничена прямолинейной отсылкой к одной из двух категорий: к добрым или злым, к положительным или отрицательным героям. Создается впечатление, что психологические состояния «как бы "освобождены" от характера. Они могут поэтому меняться с необычайной быстротой, достигать невероятных размеров. Человек может становиться из доброго злым, при этом происходит мгновенная смена душевных состояний»[29].
Психологизм появляется вместе с недизъюнктивной функцией знака и в его двусмысленности находит благодатную почву для своих ухищрений.
Алоис Ричард Никл[30] показал, как арабская поэзия, отнюдь не «влияя» механически на провансальскую, СПОСОБСТВОВАЛА, через свои контакты с провансальским дискурсом, формированию и развитию куртуазной лирики как со стороны ее содержания и жанров, так и со стороны ритма, системы рифм, строф и т. д. Но, как показал Н.И.Конрад, арабский мир в свою очередь контактировал, на другом конце арабской империи, с Востоком и Китаем (в 751 г. у реки Таласе столкнулись войска Багдадского халифата и Танской империи). Два китайских поэтических сборника «Юе фу» и «Юй тай синь юн», датируемые III—IV вв., сходны по своей тематике и структуре с провансальской куртуазной поэзией XII—XV вв., однако китайские поэтические произведения образуют ИНОЙ ряд и относятся к иному типу мышления. Как бы то ни было, контакты и взаимовлияние двух культур — арабской и китайской — установленный факт. (Сравните, с одной стороны, ис-ламизацию Китая, с другой — проникновение китайской структуры означивания [искусства, литературы] в арабскую риторику, а из нее в средиземноморскую культуру[31].)
Однако, изучая эволюцию эпоса, можно проследить появление фигуры ДВОЙСТВЕННОСТИ как предвестницы ХАРАКТЕРА. Так, к концу XII в. и особенно в XIII и XIV вв. получают распро-
445
странение двусмысленные эпические произведения, в которых император выставляется на посмешище, фигуры клириков и баронов приобретают гротескность, а герои превращаются в трусов и подозрительных личностей («Паломничество Карла Великого»), король оказывается ничтожеством, добродетель более не вознаграждается (цикл Гарена де Монглана), а изменник выступает в роли главного актанта (цикл Доона де Майанса, поэма «Рауль де Камбрэ»). Ничего не высмеивая и не восхваляя, не клеймя и не одобряя, подобного рода эпос является свидетельством двойственной семиотической практики, основанной на сходстве противоположностей и находящей питательную среду в путанице и двусмысленности. С точки зрения перехода от символа к знаку куртуазная литература Юга Франции представляет особый интерес.
Недавние исследования показали наличие аналогий между культом Дамы в южнофранцузской литературе и в древнекитайской поэзии. На этом основании можно сделать вывод, что на семиотическую практику с «недизъюнктивным противопоставлением» (христианство, Европа) оказала влияние иероглифическая семиотическая практика, основанная на «конъюнктивной дизъюнкции» (диалектическом отрицании), которая есть также (и даже в первую очередь)

конъюнктивная дизъюнкция двух непримиримо различных и в то же время подобных полов. В этом случае получает объяснение тот факт, что в течение длительного времени в такой важной разновидности семиотической практики западного общества, как куртуазная поэзия, ДРУГОМУ (Женщине) отводилась структурная роль ПЕРВОГО ПЛАНА. Однако в нашей цивилизации, когда происходил переход от символа к знаку, прославление конъюнктивной дизъюнкции превратилось в апологию только одного из членов противопоставления - Другого (Женщины); на него проецировал себя и с ним сливался Тот же (Автор, мужчина). Одновременно происходило исключение Другого, которое неизбежно представало как исключение женщины, как непризнание половой и социальной противопоставленности[32]. Ритмический порядок, господствующий в восточной литературе, где половые различия предстают в виде конъюнктивной дизъюнкции (иерогамия), был заменен на центрированную систему (Другой, Женщина), но центр в ней наличествует лишь для того, чтобы позволить Тем же отождествить себя с ним. Следовательно, это псевдоцентр, центр мистификации, слепое пятно; его ценность заключена в Том же, который создает себе Другого (центр), чтобы переживать себя в качестве единого, единственного и уникального. Отсюда эксклюзивная позитивность этого слепого пятна-центра (Женщины), которая простирается в бесконечность (бесконечность благородства и «душевных достоинств»), устраняет дизъюн-

кцию (различие полов) и разрешается в серии ОБРАЗОВ (от ангела до Девы Марии). Жест отрицания остается незавершенным, он приостанавливается, не успев указать на Другого (на Женщину) как противоположного (-ую) и в то же время равного (-ую) Тому же (мужчине, автору); он и сам не успевает подвергнуться отрицанию посредством установления корреляции между контрарными членами (тождественность Мужчины и Женщины и ОДНОВРЕМЕННАЯ их дизъюнкция), а потому этот жест уже оказывается теологическим жестом. В соответствующий момент он сливается с религиозным жестом и в своей незавершенности тяготеет к платонизму.

В теологизации куртуазной литературы усматривали попытку спасти любовную лирику от преследований со стороны Инквизиции[33] или же, наоборот, результат распространения деятельности инквизиционных трибуналов и доминиканского и францисканского орденов на южнофранцузское общество после поражения альбигойцев[34]. Каковы бы ни были действительные события, спиритуа-лизация куртуазной литературы была заключена уже в самой структуре рассматриваемой семиотической практики с ее псевдоотрицанием и непризнанием конъюнктивной дизъюнкции семных элементов. В такой идеологеме идеализация женщины (Другого) означает отказ общества строить себя на основе принятия ДИФФЕРЕНЦИРОВАННОГО, но НЕИЕРАРХИЗИРУЮЩЕГО СТАТУСА противопоставленных групп; она означает также, что это общество испытывает структурную потребность задать себе пермутаци-онный центр, некую ИНУЮ сущность, которая имеет ценность лишь в качестве ПРЕДМЕТА ОБМЕНА между Теми же. В социологии было описано, каким образом женщине удалось занять место пермутационного центра (место предмета обмена)[35]. Подобная обесценивающая высокая оценка подготовила почву для эксплицитного обесценения, которому женщина начиная с XIV в. стала подвергаться в буржуазной литературе (фаблио, соти, фарсы); два вида оценок по сути ничем не отличаются друг от друга.

Роман Антуана де Ла Саля, находясь на полпути между двумя типами высказываний, включает в себя оба приема. В структуре романа Дама предстает как двойственная фигура. Отныне она не только обожествляемая возлюбленная, как того требовал кодекс куртуазной поэзии, иными словами, не только высоко ценимый член недизъюнктивного отношения; теперь она также вероломная, неблагодарная, бесчестная женщина. Два атрибутивных члена, семы которых должны находиться в неконъюнктивной оппозиции в соответствии с требованием символической семиотической практики (куртуазное высказывание), образуют теперь недизъюнкцию в составе одной и той же амбивалентной единицы,

коннотирующей идеологему знака. Даму не боготворят и не подвергают осмеянию, она ни мать, ни возлюбленная, не влюблена в Сентре и не хранит верность аббату — словом, она та центральная недизъюнктивная фигура, на которой и держится весь роман.

Сентре также причастен недизъюнктивной функции: он ребенок и воин, паж и герой, он обманут Дамой и побеждает в бою, его лелеют и предают, он влюблен в Даму, и его любят король и товарищ по оружию Бусико (с. 141). Сентре так и не становится настоящим мужчиной; для Дамы он ребенок-возлюбленный, для короля и Бусико - соратник и друг, делящий с ними постель. Сентре представляет собой совершенное воплощение андрогина, сублимацию пола (но без сексуализации возвышенного), и его гомосексуальность есть всего лишь введение в повествование недизъюнктивной функции той семиотической практики, которой он причастен. Он есть тот шарнир-зеркало, на которое проецируются другие аргументы романной функции, чтобы слиться с самими собой. Это Другой, который для Дамы Тот же (это мужчина и в то же время ребенок, следовательно, сама женщина, но он остается непроницаемым для неустранимого РАЗЛИЧИЯ двух полов). Он Тот же, но также и Другой для короля, воинов и Бусико (он мужчина и одновременно владеющая им женщина). Недизъюнктивная функция Дамы, которой уподобляется Сентре, обеспечивает ему исполнение роли предмета обмена в обществе мужчин; недизъюнктивная функция самого Сентре обеспечивает ему исполнение роли предмета обмена между мужской и женской половиной общества. Обе функции вместе замыкают кольцом элементы текста культуры, образуя из них стабильную систему, в которой доминирует недизъюнкция (знак).

2.3.2. Трансформация как непроизводство

Из всего, что мы обнаружили в самом тексте романа «Жан де Сентре» относительно недизъюнкции, можно сделать вывод, что, поскольку исходное программирование романа повторяется в структурном завершении, следующем после ряда трансформаций, которые мы рассмотрим позже, значит, возможность этих трансформаций заложена не только в удвоении семантической системы романа на нарративное означающее и нарративное означаемое, но также в специфике той НЕДИЗЪЮНКТИВНОЙ ДИАДЫ, что открывает и замыкает роман. Иными словами, романный дуализм амбивалентен, он с самого начала задан таковым в нарративном означаемом (в двойной игре писателя, выступающего как Автор и как Актер, в «лицемерном» дискурсе Дамы, в двойных фигурах притворства, маски, андрогинности и т. д.), а потому соответству-

448

ет ДИНАМИЧЕСКОМУ, ТРАНСФОРМАЦИОННОМУ ТИПУ мышления. В самом дуализме такого рода содержится в зародыше процесс, изменение. Романная недизъюнкция задает диадическое противопоставление ПОЛОЖИТЕЛЬНОЕ VS. ОТРИЦАТЕЛЬНОЕ (жизнь vs. смерть, любовь vs. ненависть и т. д.), но тут же осуществляет его амбивалентный синтез (да-нет, двойственность, маска, предательство и т. п.); тем самым недизъюнкция начинает походить на триаду, отсюда же проистекает ее эволюционность, напоминающая гегелевскую спираль. Поле, в котором эволюционирует недизъюнкция, — это тройное, стало быть, иерархизиро-ванное поле; в нем над двумя противопоставленными членами (положительным vs. отрицательным) доминирует третий (амбивалентный синтез, или преодоление противопоставленности путем постулирования некой амбивалентной сущности, получающей высокую оценку). В противоположность эпосу, в основе которого лежит симметричная диада, роман с его недизъюнктивной фун-кцией строится на асимметричной диаде. Этим он напоминает «концентрическую дуальность» Леви-Стросса, противопоставляемую им «диаметральной дуальности»[36]. Замечания Леви-Стросса по поводу диаметральной дуальности можно отнести к тому, что мы назвали идеологемой символа, а значит, и эпического дискурса, а концентрическая дуальность эквивалентна недизъюнкции знака, следовательно, романного дискурса. Эпический (символический) дискурс всегда остается верен себе; изначально заданные фигуры, в которых положительные и отрицательные семы и синтагмы однозначно противопоставлены друг другу, взаимоопределяются благодаря именно этому проти-вопоставлению. Так, эпическая организация синтагм в «Песни о Роланде» следует логике сopoложения взаимоисключающих (диаметральных) диад, которую ничто не нарушает,

даже предательство Ганелона. Последний с самого начала наличествует в коде как предатель, то есть он с самого начала отрицательный герой, и его вторжение в нарративное действие не ведет к трансформации или инверсии изначально запрограммированного порядка. Таким образом, в эпическом дискурсе четко проявляются его закрытость, статичность, тождественность самому себе. Отсюда и создаваемое эпосом впечатление, что мы имеем дело с дискурсом, моделирующим ПРОСТРАНСТВО (в эпическом повествовании аккумулируются описания и трансформации пространственного характера), но обретающимся вне ВРЕМЕНИ. Эпическая длительность — это один-единственный растянутый момент, она не претерпевает никаких превращений и инверсий, в ней нет неожиданностей и напряженных ожиданий, иными словами, она АХРОНИЧНА и НЕИСТОРИЧНА. Трансформации эпического дискурса всегда ста-
449
тичны, одни и те же. Они не затрагивают эпического «означаемого» (суть которого заключена в диаметральной дуальности, или дизъюнкции), а лишь умножают его, повторяя в неизменном виде при всех трансформациях эпического «означающего».
Анализ народных сказок, проведенный Проппом и Греймасом, показал, что существуют случаи, когда повествование в определенной точке своей траектории инвертируется, и различные соглашения, определявшие взаимоотношение актантов, обращаются в свою противоположность. Однако и после такой «трансформации» члены противопоставления, перейдя в новое состояние, сохраняют символическую несводимость друг к другу (дизъюнк-ция). Герой может превратиться в предателя, при этом никакой проблемы совмещения героизма и предательства в одном персонаже все равно не возникает.
«Трансформация» эпического типа резко отлична от романной трансформации. Последняя, как мы уже сказали, на самом деле ничего не ИЗМЕНЯЕТ, поскольку «трансформированные» синтагмы остаются «эквивалентными» друг другу. Можно сказать так: в романе герой не становится предателем, ибо в романе герой *одновременно* предатель.
Недизъюнктивная (амбивалентная, концентрическая) функция проявляется как в начале, так и в конце романа, обеспечивая таким образом эквивалентность смысла операнда и результата; тем самым диалектичность романного высказывания оказывается более тонкой по сравнению с эпическим. Недизъюнкция требует появления в определенный момент трансформации некоего фактора, который ТРАНСФОРМИРУЕТ повествование в полном смысле слова, то есть инвертирует его, превращает в свою противоположность и при этом не лишает его сходства с тем, что было запрограммировано вначале (с операндом). Поэтому возможность или, скорее, стимул этой инверсии ЗАЛОЖЕН в самой функции романного высказывания, в той мере, в какой это высказывание амбивалентно и асимметрично.
Асимметрия и амбивалентность романного высказывания покидают, так сказать, свое семантическое ядро, развертываются и манифестируются на уровне нарративной синтагматики вследствие перестройки ИНТРИГИ, с одной стороны, и изменений в АКТАН-ТАХ — с другой. Сверхдетерминация романного мышления недизъюнкцией (концентрической дуальностью) обусловливает теологич-ность этого мышления и всей эпохи, в которой оно доминирует; эта теологичность находит проявление в фантазме и журналистском стиле, в политической риторике и научной идеологии. Подобное мышление иерархично и троично, а значит, религиозно, но его религиозность ложная, поэтому можно сказать, что теология этого
450
мышления носит характер монтажа, и, монтажируя, она помещается на границе (на выходе из) сферы теологического. Действительно, стремясь к развертыванию (означающего) и устремляясь к цели (к означаемому), романная структура (структура знака) не ПРОИЗВОДИТ ничего «нового», она лишь воспроизводит СЕБЯ, трансформируясь в своем отклонении от того, что получило название «произвольности» знака (зазора между означающим и означаемым). Трансформация есть проявление недизъюнкции, которая регулирует соотношение между означающим и означаемым в модели знака и в модели дискурса, придерживающегося идеологемы знака.
Будучи недизъюнктивным, романный дуализм порождает время (а не эпическую

ДЛИТЕЛЬНОСТЬ) и навязывает мышлению проблематику ТЕМПОРАЛЬНОСТИ. Можно сказать, что время есть там, где есть двусмысленность. Не случайно научное понятие трансформации появляется вместе с трансформационной лингвистикой в той цивилизации, которую можно назвать «романной», и именно в тот момент, когда романный способ мышления (недизъюнктивная функция) начинает доминировать над нашим интеллектуальным кругозором. Трансформационный анализ, также имеющий отношение к недизъюнктивной функции, представляет собой отражение в науке того дискурса, с которым тесно связано наше мышление вот уже более десяти веков. Применяясь в свою очередь к романному тексту, трансформационный анализ вскрывает его псевдодинамизм: эквивалентность смысла, которая замыкает роман кольцом (программирует и завершает его), свидетельствует, вопреки всем внутренним трансформациям, об обманчивости романного «динамизма» и, следовательно, всякого репрезентативного, выразительного, «литературного» динамизма, проходящего мимо проблемы производства смысла (производства дискурса). Романный дискурс столь же замкнут, статичен и обездвижен, как и эпический, хотя и в ином смысле. Его «динамизм» образуется из ряда швов, накладываемых (пишущим) СУБЪЕКТОМ, который ВЫРАЖАЕТ некое означаемое, предшествующее его выражению, и, опираясь на принцип выражения, создает знак. Однако романный дискурс как он есть, ограниченный потребностями выражения и даже обусловленный ими, можно прекрасно проанализировать средствами трансформационной грамматики, как, по-видимому, всякую репрезентацию и всякий фантазм вообще.
По-иному обстоит дело с таким текстом, который, отказавшись от репрезентации, становится записью своего собственного продуцирования. В нашей культуре нечто подобное мы находим у Малларме, Лотреамона, Русселя. Текстовая продуктивность такого рода выходит за пределы репрезентации и смысла и не может быть выражена в терминах трансформационного анализа.
451

2.4. Синхроническая и диахраническая трансформация

Трансформационный анализ — анализ синхронный, в нем описываются изменения (романного) высказывания в границах закрытого текста, а диахронический процесс, обусловивший эти границы, остается вне поля зрения. Однако ныне представляется вполне возможным использовать понятие языковой трансформации при исследовании языка в диахроническом аспекте. Известно, что, изучая историю языка, можно опираться на принцип диахронической эквивалентности, то есть различать единицы, отличные друг от друга с точки зрения означающего, но объединять их при этом в один и тот же класс с точки зрения означаемого. Подобный метод не отличается коренным образом от синхронного трансформационного анализа при условии, что мы располагаем достаточным количеством данных. В противном случае возникает необходимость ПРОГНОСТИЧЕСКОГО описания в том виде, как оно представлено у Х.Спанг-Хансена[37]. Последний изучает вероятность появления или непоявления той или иной единицы в точно определенном месте текста, и следует отметить, что именно эта проблема заставила Хэрриса обратиться к понятию трансформации применительно к синхронному анализу. Наконец, можно вообразить и третий случай применения трансформационного метода в диахронии, когда исторические данные для определенного периода оказываются крайне скудными или даже вовсе отсутствуют. Тогда возникает необходимость восстановления текста на основе данных предшествующего периода посредством внутренней реконструкции, которая позволяет различать элементы, относящиеся к двум разным системам. Иными словами, ВНУТРЕНЯЯ РЕКОНСТРУКЦИЯ позволяет различать и отождествлять то, что до этого не различалось (отметим в скобках, что в этом, по сути дела, и заключается роль ТА). Подобное становится возможным благодаря установлению корреляций между исследуемым текстом и предшествующими или одновременными ему текстами, в любом случае это ДРУГИЕ тексты. Любая попытка реконструкции некоего текстового состояния, о котором у нас нет прямых свидетельств, напоминает процесс порождения; в нем участвуют ЕДИНИЦЫ, определяемые на основе той или иной схемы соответствий и на основе правил порождения, обусловленных особенностями внутренней реконструкции. Очевидно, что подобный метод позволяет реконструировать не сам текст, а модель его системы[38]. Процедуру, напоминающую ВНУТРЕННЮЮ РЕКОНСТРУКЦИЮ и, следовательно, опирающуюся на ТА, можно использовать в диахроническом исследовании

литературного текста. Для
452
того чтобы проанализировать не структуру, а СТРУКТУРИРОВАНИЕ романа, необходимо поместить его во множество литературных текстов, как предшествующих, так и одновременных ему. Те или иные единицы, составляющие романный текст, невозможно отличить друг от друга (а если можно, то с трудом), если ограничиться рассмотрением лишь самого текста; их различительные признаки можно выделить, если соотнести эти единицы с внеположными текстами. После того как единицы выделены, они подвергаются трансформациям в соответствии с правилами, действующими в рамках исследуемого текста, а это значит, что при своем трансформировании они сверхдетерминируются доминантной функцией (недизъюнкцией) романного высказывания. Например, мы можем установить, что в романном тексте одни высказывания ведут свое происхождение от публицистического дискурса соответствующей эпохи, другие — от куртуазной литературы, третьи — от схоластики и т. д. Попадая в роман с его недизъюнкцией, эти однозначные в другом месте высказывания в романном тексте становятся амбивалентными. Хотя поначалу может сложиться иное впечатление, в действительности мы пока недалеко ушли от строго лингвистического определения трансформации, согласно которому сохраняется эквивалентность смысла вопреки различиям в означающем между операндом и результатом.
Этот факт выступает со всей очевидностью, если обратиться к рассмотрению двух уровней диахронической трансформации — уровня означающего и уровня означаемого; тогда станет понятно, что в данном случае действует тот же принцип, что и в синхронической трансформации. Действительно, единицы романа можно считать тождественными единицам тех или иных видов внероманного дискурса лишь с точки зрения «универсальной» логики — логики внетекстовой и внериторической. Однако, попав в риторическую сетку, то есть в литературный текст как структуру особого рода, эти единицы приобретают иной статус по сравнению с тем, который они имели во внероманных дискурсах; стало быть, изменяется их статус как ОЗНАЧАЮЩИХ. Их смысл (означаемое) также теперь иной, ибо он детерминирован, трансформирован доминантной функцией романа (недизъюнкцией).
Единицы означивания, включаясь в ИНУЮ риторическую систему, выступают по отношению к своему исходному контексту как нечто ОТЛИЧНОЕ, иначе говоря, как ОЗНАЧАЮЩИЕ (на этом уровне их означаемое тоже выступает как означающее в том смысле, в каком об этом говорилось в гл. 2.2.2), помимо всякой эквивалентности (логического) смысла, которая всего лишь сигнализирует об их принадлежности к иным текстам. В диахронической перспективе ЭКВИВАЛЕНТНОСТЬ смысла, задающая пространство трансформации, теряет свою зна-
453
чимость и становится всего лишь необходимым индикатором трансформации.
Рассмотрев проблему нарративной диахронии (риторического структурирования), мы убедились, что принцип эквивалентности смысла имеет силу лишь при синхронном анализе и в пределах одной и той же дискурсной структуры. Он предполагает наличие нейтрального пространства и мертвого времени, в котором различные означающие тождественны самим себе в качестве означаемых. Нейтральное пространство и мертвое время — это пространство и время, характерные для определенного рода логики — логики Слова; выше (см. 2.2.1.1) мы указали на исторические и логические основания этой логики, которая тем не менее не отказывается от претензий на универсальность. При строго лингвистическом анализе ее претензии остаются скрытыми, но они выступают наружу, как только трансформационный метод начинает применяться при анализе литературного текста, который принципиально представляет собой результат трансформации денотативного дискурса. Тем не менее при научном подходе мы должны обязательно учитывать эквивалентность смысла. Иначе поступить нельзя, ведь даже если мы констатируем, что между операндом и результатом диахронической трансформации нет смысловой эквивалентности, как нет и равенства означающих, мы делаем это, исходя из предположения о виртуальной возможности подобной эквивалентности, на которую указывает грамматическая (логическая) эквивалентность операнда и результата.
Теперь нам ясно, что при трансформационном подходе специфика литературного текста в сравнении с денотативным проявляется лишь на оси ДИАХРОНИИ. Именно в диахронии

диалог нескольких текстов нарушает неизменность смысла, навязываемую ТА, и вскрывает механизм глобальной трансформации (означающее/означаемое), которую мы будем называть ТЕКСТОВОЙ ПРОДУКТИВНОСТЬЮ. Процесс производства текста (мы вернемся к нему в разделе 2.6) можно понять, если встать на уровень ТЕКСТОВОГО ИСПОЛНЕНИЯ и рассматривать его в интертекстуальности, то есть в точке пересечения взаимно модифицируемых единиц, принадлежащих разным текстам.

Таким образом, чтобы изучить структурирование романа как трансформацию, мы будем рассматривать его как ДИАЛОГ нескольких текстов, как ТЕКСТОВОЙ ДИАЛОГ, или, лучше, как ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ. Тем самым мы утверждаем, что взгляд на роман как на трансформацию предполагает подход к нему «как к системе, которая не довлеет самой себе, но должна соотноситься с окружающей средой»[39]. Понятие диахронической трансформации позволяет нам, с одной стороны, усматривать спе-

цифику дискурса, называемого литературным, в интертекстуальности. Литературой мы будем называть всякий дискурс, связанный с интертекстуальностью; иными словами, это дискурс, наделяемый пространственностью, когда к ПЛОСКОСТИ его собственной структуры, определяемой соотношением субъект/адресат, добавляется пространство чужого текста, который подвергается изменениям. С другой стороны, понятие диахронической трансформации дает нам право дополнить порождающую модель романного текста механизмом интертекстуальности.

2.5. Выделение уровней и единиц трансформации

При исследовании романа как трансформации мы выделяем два уровня анализа: уровень ПОРОЖДЕНИЯ ТЕКСТА, соответствующий компетенции в ГГ, и уровень ТЕКСТОВОГО ФЕНОМЕНА, соответствующий исполнению в ГГ. На первом «уровне» мы имеем дело с АБСТРАКТНЫМ ОБЪЕКТОМ, который допускает проведение абстрактных аналогий с нарративными ситуациями в том виде, как они предстают на «уровне» текстового феномена. На уровне компетенции (генотекста) число абстрактных аналогий не ограничено, оно практически бесконечно. Процедура абстрагирования необходима для того, чтобы можно было ввести СУБЪЕКТ романа как ВОЗМОЖНОСТЬ романной комбинаторики.

Проблема усложняется, когда речь заходит об определении «единиц» текста, которые, взаимодействуя в процессе романной трансформации, взаимоуничтожаются и превращаются в такое же количество функций.

Вначале мы будем следовать аппликативной трансформационной модели. Поэтому на «уровне» компетенции (генотекста) мы будем прежде всего различать ряд АКТАНТОВ, который соответствует последовательности слов в строго лингвистической аппликативной трансформационной модели. Далее, мы будем выделять ряд НАРРАТИВНЫХ КОМПЛЕКСОВ, находящийся в одно-однозначном отношении с актантным рядом и соответствующий ряду комплексов в лингвистической аппликативной модели. Поскольку эти два ряда взаимно порождают друг друга, мы можем представить трансформацию актантов как зависимую ТАКЖЕ и от ряда трансформаций комплексов. Иными словами, и актанты, и комплексы могут подвергаться трансформациям двух типов: 1) трансформируясь внутри своего собственного ряда, они порождают друг друга и попеременно выступают то в роли операнда, то в роли оператора; 2) трансформируясь вне своего ряда, они вступают в отношение порождения с коррелирующим рядом. Ясно, что при таком

понимании трансформации актантов и нарративных «ситуаций» эти два класса невозможно рассматривать независимо от друга. Сами писатели возражают против механического разделения «характеров» и «событий»: «Что такое характер, если не детерминация события? Что такое событие, если не иллюстрация характера?»[40]. Нет ни актантов, ни комплексов, независимых друг от друга. Если мы все-таки выделяем два разных ряда, то лишь для того, чтобы подчеркнуть их взаимозависимость.

Вряд ли возможно рассматривать типологию повествовательных жанров (или иных дискурсных структур драмы, романа и т. п.) исключительно в связи с актантами или исключительно в связи с нарративными ситуациями. Так, в истории литературоведения не раз предпринимались попытки определить минимальную единицу повествования и на этой

основе, прибегнув к элементарной арифметике, реконструировать наррацию в ее целостности. А. Н. Веселов-ский, изучая фольклор, а также античную и средневековую литературу, усмотрел минимальную единицу в МОТИВЕ, который он определяет как «простейшую повествовательную единицу, образно ответившую на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения»[41]. В. Я. Пропп, следуя подобной же методике, решил составить исчерпывающий список всех возможных «мотивов» волшебных сказок (в его терминологии мотиву соответствует «функция»), и, обследовав корпус из ста сказок, выделил 31 функцию: «Один из членов семьи отлучается из дома», «К герою обращаются с запретом», «Запрет нарушается» и т. д.[42] Однако эти функции ничего не говорят об особенностях волшебной сказки, поскольку они не могут свободно коррелировать друг с другом; запрет относится к герою, а не к вредителю, наказывают вредителя, а не героя и т. д. (Заметим в скобках, что такого рода корреляции функций позволяют обнаружить дизъюнкцию в символе и эпосе.) «Синкретичное мышление оперировало цельными отрезками, сами по себе представлявшими небольшие сюжетики, которые неделимо переходили из сказки в сказку; поэтому дальнейшая дифференциация функций В. Я. Проппа лишена смысла»[43]. Более того, структурные изменения мышления, совершавшиеся на протяжении веков, обусловили все более и более тонкую дифференциацию внутри того, что получило название «мотива» или «функции», прежде всего, в отношении между субъектом и предикатом как составными частями функций, а это привело к усложнению соотношений между нарративными элементами; в результате в центре, в основании структуры современного повествования оказалась структура канонической фразы. Отсюда очевидно, сколь наивна попытка свести разнообразие мировой драматургии к каким-нибудь тридцати[44] или даже двумстам тысячам[45] драматических ситуаций.

456

Нарративные комплексы романной синтагматики мы рассматриваем в качестве аналогов глагольных и именных синтагм в канонической фразе. Комплекс может состоять даже из одного элемента, и тогда он будет аналогичен СЛОВУ в синтаксических построениях естественного языка. Но может случиться и так, что нарративный комплекс будет состоять из нескольких элементов (актантов). Это усложняет нашу модель; актанты, будучи сами вовлечены в процесс трансформации, вместе с тем участвуют в трансформации комплексов. К генератору комплексов и к генератору актантов мы добавляем третий - интертекстуальность. Мы будем стараться помещать различные романные высказывания в соответствующее текстовое окружение (предшествующее или одновременное) и выяснять, какому типу трансформации подвергаются эти высказывания в структуре конкретного текста. Стало быть, мы будем изучать диахронию повествования как трансформацию. В этом случае трансформационная модель предстает в следующем виде.

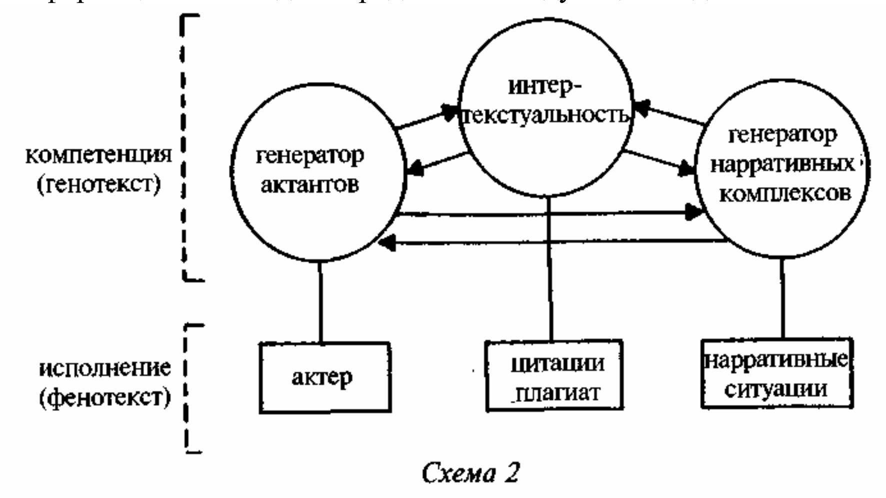


Схема 2

То, что мы ввели еще один генератор — интертекстуальность, вовсе не означает, что мы отвергаем лингвистику как инструмент исследования; мы также далеки от мысли, что лингвистические методы не пригодны для познания некоторых тонкостей, выявляемых иными способами. Совсем наоборот, речь идет лишь о том, чтобы наметить границы применимости

определенного метода (трансформационной лингвистики) и убедиться, что существует иная лингвистика, называемая НЕОЛИНГВИСТИКОЙ ФЁРСА (ее принципы были недавно изложены М. А. К. Халлидеем), которая близка нашей концепции функционирования текста на трех абстрактных уровнях (актанты,
457
нарративные комплексы — синтаксис повествования, интертекстуальность). Халлидей, выдающийся китаевед и лингвист, выделяет три уровня языковой деятельности: 1) СУБСТАНЦИЯ (фонетическая и графическая); 2) ФОРМА (в свою очередь подразделяемая на два уровня: грамматический и лексический); это приобретение субстанцией внутренней структуры в процессе превращения в значимый феномен (при выделении этих двух уровней мы не покидаем концептуального поля, в котором язык описывается с помощью двух генераторов); 3) КОНТЕКСТ, «который, собственно говоря, есть промежуточный уровень, где форма выступает в связи с внетекстовыми факторами, то есть с другими лингвистическими данными, отличными от тех, что рассматриваются в ходе описания, или с не-лингвистическими свойствами ситуаций, в которых используется ЯЗЫК» (ср. *Lepschy G.C.* La linguistique structurale. P.: Payot, 1968; *Mc.Intosh A., Halliday M. A. K.* Patterns of Language. London, 1966).

2.6. Проблема текстовой продуктивности

Рассматриваемая модель остается в рамках понимания литературы как репрезентации (см. об этом 2.2.1.1). Она отражает те преобразования, которые происходят в закрытой дискурсной структуре, направленной на выражение и подчиненной нарративному означаемому, ей предшествующему. Однако эта модель не позволяет подключиться к решению проблемы текстовой продуктивности, предшествующей продукту. Поэтому, переходя на новый уровень рефлексии по поводу текста, иными словами, вводя понятие продуцирования смысла, предшествующего произведенному смыслу (предмету), мы усложняем вышеприведенную схему, надставляя третий страт. Это страт текстовой продуктивности, он дополнителен по отношению к выделенному нами ранее страту порождения текста (компетенции) и к страту текстового феномена (исполнению).

у\ ^текстовая продуктивность *А* | компетенция (ге ноте кет)
| ^
исполнение (фенотекст) *Схема 3*

ТЕКСТОВАЯ ПРОДУКТИВНОСТЬ - ЭТО ВНУТРЕННЯЯ МЕРА ЛИТЕРАТУРЫ (ТЕКСТА), НО ОНА НЕ ЕСТЬ ЛИТЕРАТУРА (ТЕКСТ), подобно тому как любой труд есть внутренняя мера стоимости, но не сама стоимость.
458
Оставив на некоторое время текст романа А. де Ла Саля, на который мы опирались до сих пор в наших размышлениях, обратимся теперь к «Новым африканским впечатлениям» Ремона Русселя; в этом тексте проблема текстовой продуктивности вводится в само повествование. Будучи внеположны проблематике правдоподобия, «Новые африканские впечатления» (НАВ) не являются СООБЩЕНИЕМ, призванным произвести некий эффект; в них нет рассказа о приключениях, нет ОПИСАНИЯ конкретных явлений, РАСКРЫТИЯ какой-либо истины, предшествующей текстовой продуктивности. Это никуда не ведущая словесная структура, она исчерпывает себя в движении слов к образу, это попытка обойтись без основной предпосылки нашего мышления — предпосылки о наличии информации, о необходимости распознавать некую сущность, предшествующую той практике, в процессе которой она и создается. Семантическая структура НАВ представляет собой ряд несходств, соположений противоположностей, несинтезированных объединений и парадоксов; если прочитать ее как некий дискурс-ный эффект (правдоподобное сообщение), то мы обнаружим, что сочетание противопоставленных семем является основной семантической фигурой, используемой в процессе приведения к правдоподобию. Более того, если проследить сам процесс развертывания текста в НАВ, то окажется, что он весь соткан из рядов несходств, которые свидетельствуют о факте первостепенной важности: текстовая продуктивность разрушает тождество, подобие, проекцию отождествления; она есть нетождество, противоречие в действии.

Синтаксическая структура НАВ — это вызов синтаксическим правилам правдоподобия, то есть вызов субъектно-предикатной связи во фразе и определяемым ею структурным отношениям, вызов мотивации и линейности. Действительно, в каждой из глав НАВ содержится по крайней мере одна каноническая фраза, но она тонет в многократных повторениях других фраз, синтагм или сегментов, которые образуют разветвленную лестницу с многими площадками, разделенными (и соединенными) скобками. Цепь анафор разрывает структуру (структуру фразы, повествования, любую возможную структуру), заменяя ее неструктурированными связями между означающими[46]. Эти анафоры подобны ярким вспышкам; заключаясь в скобки (их число достигает девяти), они раскалывают поверхность структуры, в которой каждый сегмент произведен от целого или от другого сегмента, обрывают линию, идущую от субъекта к предикату, и создают некое бесконечное пространство, объем, задают бесконечное движение, подобно тому, как это делает у Русселя станок, ткущий зори, или Машина Луизы. После того, как заключенные в скобки лучи высветили

459

АНАФОРИЧЕСКОЕ, трансструктурное функционирование механизма текстовой продуктивности, они постепенно возвращаются к субъектно-предикатной структуре, позволяя нам прочитывать структурированный (правдоподобный) текст, вернее, они указывают на то, что правдоподобие существует на ином уровне, отличном от уровня работы текста.

Попытаемся понятнее объяснить суть двойного регистра (продуктивность - правдоподобие), в котором работает автор НАВ.

Структура «литературного» продукта и структура коммуникативного дискурса (речь = естественный принцип) в рациональном познании (в логических формулах рассудка) связаны между собой таким образом, что каждой единице одной структуры соответствует одна (и только одна) единица в другой, поэтому наши истолкования двух структур можно назвать ИЗОМОРФНЫМИ. Известно, что если все модели некой системы аксиом изоморфны друг другу, то такая логическая система называется МОНОМОРФНОЙ. Эффект правдоподобия — это эффект изоморфизма между двумя дис-курсными структурами (структурой литературного произведения и структурой коммуникативного высказывания) в рамках системы МОНОМОРФНЫХ[47] логических аксиом, лежащей в основе нашей системы мышления. Мономорфизм нашего мышления не дает возможности определить характер внелогической структуры (неправдоподобного «литературного» продукта) с помощью формул, взятых из той же системы символов. Поскольку каждая из этих формул и даже ее отрицание уже есть СЛЕДСТВИЕ логической (вербальной) системы, с помощью которой упорядочивается рассуждение, следовательно, каждая формула истинна для каждого истолкования, предполагаемого этой логической системой.

Напротив, текстовая продуктивность в НАВ не может стать предметом дескриптивной теории литературы. Система логических аксиом, необходимая для ее понимания, относится к разряду ПОЛИМОРФНЫХ. Полиморфизм не позволяет одновременно мыслить структуру и ее отрицание, соблюдение «естественного принципа» и его противоположности, закон грамматики и анафорическое «уклонение». Очевидно, что такого рода полиморфизм напоминает мономорфизм и не может без него обойтись. Так, в нашем случае любая фигура в НАВ, ускользающая от грамматической (логической) матрицы, может быть ВЫРАЖЕНА при помощи этой матрицы (при помощи мономорфного символизма). Однако, хотя ее можно выразить средствами мономорфной системы, ее нельзя ВЫВЕСТИ из нее, потому что: 1) операция деривации наткнется на неструктурированные пустоты, анафорические скачки; 2) она будет бесконечно длительной, а значит, не будет доказательством.

460

Напомним также, что, нарушая структуру канонической фразы (синтаксис правдоподобия) и структуру дискурсного приведения к правдоподобию (семантику правдоподобия), ТЕКСТОВАЯ ПРОДУКТИВНОСТЬ, которая в НАВ вводится в само повествование, оперирует в языковом пространстве, не сводимом к логическим грамматическим нормам; в другой работе[48] мы назвали это пространство ПОТЕНЦИАЛЬНОЙ БЕСКОНЕЧНОСТЬЮ. В поэтическом языке, понимаемом как потенциальная бесконечность, понятие правдоподобия заключается в скобки; это понятие действительно в КОНЕЧНОЙ сфере дискурса,

подчиняющегося схемам конечной дискурсной структуры, следовательно, оно обязательно возникает опять, когда конечный мономорфный дискурс (философия, научное объяснение) вновь обретает бесконечность текстовой продуктивности. Но оно не действительно в самой этой бесконечности, где невозможна никакая «верификация» (где невозможно установить никакое соответствие семантической истине или проследить синтаксическую производность).
Теперь мы можем сформулировать проблему, названную нами «проблемой транслингвистической продуктивности».
ПРИ ВЗГЛЯДЕ НА ТЕКСТ КАК НА ПРОИЗВОДСТВО (Pt) НЕВОЗМОЖНО ОБНАРУЖИТЬ ТАКОЙ СИСТЕМАТИЧЕСКИЙ И КОНСТРУКТИВНЫЙ ПРОЦЕСС, КОТОРЫЙ ПОЗВОЛИЛ БЫ ОПРЕДЕЛИТЬ, ЯВЛЯЕТСЯ ЛИ ФОРМУЛА (ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ), ВЗЯТАЯ ИЗ ЭТОГО ТЕКСТА, ПРАВДОПОДОБНОЙ ИЛИ НЕТ, ИНЫМИ СЛОВАМИ, ОБЛАДАЕТ ЛИ ОНА ИЛИ НЕТ:
1) СИНТАКСИЧЕСКИМ СВОЙСТВОМ ПРОИЗВОДНОСТИ
BPt;
2) СЕМАНТИЧЕСКИМ СВОЙСТВОМ ТОЖДЕСТВЕННОСТИ ИСТИНЫ;
3) ИДЕОЛОГИЧЕСКИМ СВОЙСТВОМ ПЕРЕЖИВАЕМОГО
ЭФФЕКТА.
Размышляя над понятием текстовой продуктивности, мы сталкиваемся с необходимостью обратиться к тому, что в математике носит наименование НЕРАЗРЕШИМОЙ ПО СУЩЕСТВУ ТЕОРИИ[49]. Хотя сам термин двусмыслен (в иных контекстах он означает, что истинность или ложность гипотезы никогда не могут быть доказаны), *понятие* «неразрешимости» имеет первостепенную важность для наших целей. Как известно, в логике это понятие в конечном счете приводит к выводу, что «все трюизмы общей логики доступны нашему пониманию, но нет такой процедуры, посредством которой и совершая конечное число шагов можно было бы решить в каждом случае, является ли данная формула трюизмом или нет»[50]. В применении к текстовой продуктивности
461
понятие неразрешимости означает, что процедуре письма (работе текста, процессу мышления) чужды понятия доказательства и верификации. Однако что такое правдоподобие, если не имплицитно заключенная в каждой мономорфной системе возможность доказательства и верификации? «Истинность» текстовой продуктивности не доказуема и не верифицируема, а это значит, что текстовая продуктивность находится вне сферы правдоподобия. «Истинность», или релевантность, практики письма есть явление иного порядка, она неразрешима (недоказуема, неверифицируема) и заключается в завершенности продуцирующего жеста, в завершенности траектории письма, которое себя созидает и себя же уничтожает в процессе СООТНЕСЕНИЯ противопоставленных или контрадикторных элементов.
Текстовая продуктивность с присущей ей неразрешимостью не может быть подвергнута процедуре верификации (приведения к правдоподобию), столь характерной для любой дескриптивной теории литературного продукта, потому что «не менее велико его [рассудка] непонимание соотношения их [терминов идеи] даже тогда, когда оно уже явно положено; так, например, он упускает из виду даже природу связки в суждении, указывающей, что единичное, субъект, есть столь же и не единичное, а всеобщее»[51]. Текстовая продуктивность опирается на некую логику диалектического типа, в ней релевантность любого вида практики (по отношению к которой практика письма есть всего лишь одна из ее моделей) мыслится как по сути дела такой процесс, который тождествен самому себе (а значит, и понятию процесса и практики) лишь в качестве НЕГАТИВНОСТИ.
Вот суть проблемы, решаемой в НАВ. Нельзя, однако, не заметить, что, если решение и существует, оно оказывается двусмысленным. Текст Русселя всегда двойствен, расщеплен надвое; он переживает собственную проблему текстовой продуктивности, но в то же время стремится быть правдоподобным; он продуцирует, но и приводит к правдоподобию; он анафоричен, от всего отличен, неинформативен, но также и риторичен; он механизм, но и готовое произведение тоже. Обнажив текстовую продуктивность с помощью только что перечисленных трех типов приемов, Руссель оказывается перед необходимостью замкнуть ее кольцом, прибегнув к риторике, причем степень риторичности оказывается тем более

высокой, что смещение структуры правдоподобного слова зашло слишком далеко. В результате стихи вытесняют прозу, а рифма как крайнее проявление символической организации довершает отделку всего здания. И тогда становится ясно, что Руссель остается по эту сторону разрыва между текстовой продуктивностью и чтением текста как правдоподобного; у него скорее
462
правдоподобие руководит текстовой продуктивностью, чем наоборот. Текст Русселя — это приведение к правдоподобию, подражающее собственному производству; хотя в нем и осознается разрыв между процессом производства и произведением, он не переживается как знание этого процесса, скорее он выступает как вымысел, выдающий себя за знание. Акт, совершаемый Русселем, — это менталистский акт, укорененный в знаковом мышлении (в мышлении правдоподобия), которой необходимым образом приводится к правдоподобию с помощью риторики (поэзии, рифмы). Лот-реамон задолго до Русселя пошел гораздо дальше. «Песни Маль-дорора» и «Стихотворения» — это производственный жест, который на вечные времена, включая последующую историю текстов, поставил сформулированную нами выше проблему транслингвистической продуктивности. Верно и то, что эти тексты можно прочитать как правдоподобные постольку, поскольку они не вне-положны языку, дискурсу, высказыванию, а стало быть, и смыслу; но они строятся через них, при этом все оказывается подчинено одному-единственному правилу — правилу приведения к правдоподобию, подчинено грамматической, логической, синтаксической структуре (правилам дискурсного СМЫСЛА) и не тонет в двусмысленности знака и в конвенциональной риторике.

Однако если взглянуть на текст Русселя в том виде, как он есть, то в нем можно усмотреть очевидное проявление нового этапа, в который, по-видимому, вступила наша культура в конце XIX в. (вместе с Малларме, Лотреамоном, Русселем и в другом плане с Марксом). Речь идет о переходе от ДВОЙСТВЕННОСТИ (от знака) к ПРОДУКТИВНОСТИ (к трансзнаку). Все пространство современного мира причастно подобного рода текстовой деятельности, которая в последние годы лишь усилилась: мир труда требует признания своей значимости в противоположность миру стоимости; мир науки целиком посвятил себя продуктивным и деструктивным исследованиям, которые никогда не правдоподобны, но всегда анафоричны. Если тип культуры действительно можно определить на основе ее отношения к знаку (к речи)[52], то, очевидным образом, грядущая культура, культура антитеологическая, ведет к уничтожению основных свойств знака (двойственности, силлогической структуры, метафорического построения смысла, риторики) и на их место ставит диалектическую пермутацию языковых сегментов (представляющих собой скорее «переменные», чем знаки, то есть означающие/означаемые); эти сегменты не производны, не отождествимы, бесконечны, ибо не выводимы из «уже наличного», предшествующего текстовой продуктивности. Такого рода пермутация не есть семи-отизация в средневековом смысле слова, ибо не смысл составля-
463
ет ее проблему, а то, что ему предшествует и его преодолевает. Как и в других случаях, продуктивность, о которой здесь идет речь, опережает науку о себе; науку о текстовой продуктивности следует создавать с опорой на семиотику, но не столько на ее основе (если мы хотим избежать декоративной миниатюрности Средневековья), сколько сквозь нее, используя ее как механизм, а не систему смысла. В любом случае в мире транслингвистической продуктивности нет места правдоподобию; оно остается за пределами этого мира, составляя провинциальную монополию общества информации и потребления.

3. Актантная трансформация

В конечном счете человеческий опыт, вписанный в языковую деятельность, всегда отсылает к речевому акту, осуществляемому в процессе обмена...

E.Benveniste. Le Langage et I'experience humaine // Diogene, 1965, 5.

3.1. Актанты

3.1.1. Определение актантов

Размышляя над исследованиями В.Проппа, А.Ж.Греймас следующим образом определил

различие между актантом и актером: «Если актеров можно определить, оставаясь в пределах одной конкретной сказки, то актанты, которые суть не что иное, как классы актеров, поддаются определению, лишь исходя из корпуса всех сказок без исключения: распределение актеров создает отдельную сказку, а структура актантов — ЖАНР. Актанты, таким образом, обладают металингвистическим статусом по отношению к актерам; кроме того, они требуют исчерпывающего функционального анализа, иначе говоря, установления кругов действий»[1].
Из этого определения мы позаимствуем взгляд на АКТАНТЫ как на категорию, характеризующуюся МЕТАЛИНГВИСТИЧЕСКИМ СТАТУСОМ в отличие от актеров, а потому выделяемую в рамках всего жанра в целом, но не в каждом конкретном повествовании. Однако, поскольку мы занимаемся трансформационным анализом, оставаясь при этом на уровне КОМПЕТЕНЦИИ романного дискурса, мы можем рассматривать этот уровень в качестве металингвистического, а стало быть, говорить об актантах в применении к конкретному тексту (а не жанру) как генерализованной и генерализующей абстракции любого жанра.
Тем не менее мы не будем заниматься составлением полного списка актантов, не будем мы их анализировать и в связи с топографией, очерчиваемой такими понятиями, как «источник» и «цель» сообщения. Сложность романного высказывания побуждает нас провести соответственно более сложные разграничения среди актан-
465
тов, вначале внутри самого актантного ряда, а затем и в соотнесении с генератором нарративных комплексов. Заметим попутно, что КОМПЛЕКС можно изучать как АКТАНТ, если рассматривать его собственное порождение внутри его собственной структуры. Иными словами, актанты могут быть комплексами (в романе «Жан де Сен-тре» таков, например, актант «аббат», когда он «провоцирует» инверсию повествования), а комплексы могут быть актантами (таково высказывание отправителя сообщения, когда он включает себя в текст в качестве «Актера», то есть «персонажа»). Поэтому мы будем называть актантами дискурсные последовательности при изучении их внутренней структуры (при изучении ТОПОЛОГИИ ИНСТАНЦИЙ ДИСКУРСА), а дискурсные инстанции будем называть комплексами в синтагматике повествования в случае, если эти «последовательности» порождают комплексы более высокого порядка и нарративные классы.
На диалектическую связь между актантом и нарративным комплексом, хотя и в иной форме, указывает А. Ж. Греймас, говоря об отношении подчинения между актантом и предикатом и выражая озабоченность «по поводу необходимости установления на уровне актантов семного содержания функций»[2]. «[На уровне дискур-сной манифестации] функции, равно как и качества, ведут к образованию актантов, а актанты призваны вести металингвистическое существование по той причине, что они репрезентируют, можно даже сказать, включают в себя классы предикатов»[3]. Таким образом, АКТАНТНЫЕ категории оказываются категориями модальными: «Если актанты, которые мы выше определили как классы дискретных семем, получают дополнительные уточнения в виде метасем, конституирующихся в субъекты или объекты, в отправителей или получателей, то и функции, охарактеризованные нами в качестве интегрированных семных содержаний, переходят в ведение категорий, которые определяют их статус по отношению к актантам, они же превращают сообщение в значимое событие, то есть в спектакль события»[4].
Обладая модальностью, актант все же остается инертной категорией («заложенной в актанте силе инерции он обязан своему модальному статусу, и эта сила противопоставляет актанта функции, описанной нами в терминах динамики»[5]), (и, выступая в этом своем качестве, он становится составной частью спектакля.
Понятно, почему взгляд на актанта как на категорию, не поддающуюся трансформации изнутри (несмотря на то, что она диалектически детерминирована категорией предиката), ведет к пониманию повествования как «спектакля». «Семантический микроуниверсум может быть определен как универсум, то есть как смысловое целое, лишь постольку, поскольку он способен возникать перед нами как
466
своего рода маленький спектакль, как актантная структура»[6]. Актан-тная структура — это РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ, представление, предмет обмена между субъектом-автором и адресатом-

публикой, причем между тремя элементами этого кругооборота нет никакой взаимозависимости. Подобного рода формализация соотносится с тем, что мы назвали выше идеологемой СИМВОЛА. Она целиком обусловлена символическим типом мышления, когда устанавливается однозначное отношение между некой рассматриваемой в себе сущностью, которая может представать в виде Бога или Истины, и эмблемой этой сущности — предметом обмена как репрезентации. То же отношение возобновляется (отражается) с другой стороны сцены — в пространстве зала восприятия, в виде отношения между спектаклем, в свою очередь превратившимся в истину (в Бога), и адресатом, испытывающим его воздействие. Подобного рода топология полностью совпадает с мифологическим мышлением, а также с эпическим, протекающим в русле идеологемы символа, но она не в состоянии объяснить сложный процесс порождения актантов в постмифологическом тексте, связанном уже со ЗНАКОМ, то есть в тексте романа.

3.1.2. Разрушение мифологической модели

Мифологическая модель актантов, разработанная нами на основе работ Проппа и Леви-Стросса, имеет следующий вид:

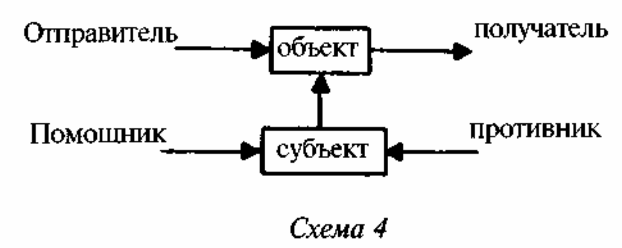


Схема 4

Однозначный характер отношения между Отправителем и Получателем действителен для такой социальной общности, основанной на мифе, в которой сама общность берет на себя две роли, выступая одновременно и в качестве отправителя, и в качестве получателя дискурса, адресуя его, так сказать, самому себе. Подобного рода дискурс затруднительно рассматривать исключительно как предмет обмена; он не есть предмет-знак, предмет обмена, связывающий членов общности, ибо он есть сама эта общность; мифологическая общность существует в мифе и с помощью мифа, а не до или после него. Отсюда ясно, почему диалог между Отправителем и Получателем не представлен на уровне манифестации мифологического повествования.

467

Когда произошел распад синкретического общества — распад, полностью завершившийся в Европе к концу Средневековья и к началу эпохи Возрождения, и когда дискурс превратился в настоящий ПРЕДМЕТ ОБМЕНА, связь между Отправителем и Получателем стала более сложной. Субъект-отправитель стал переживать свой диалог с субъектом-получателем через диалогическую структуру романа.

Уже в силу самого нарративного акта субъект наррации обращается к кому-то другому, так что вся наррация структурируется именно в расчете на этого другого. Мы, стало быть, получаем возможность приступить к изучению наррации, минуя связь между означающим и означаемым, изучать ее как диалог между СУБЪЕКТОМ повестования (С) и его ПОЛУЧАТЕЛЕМ (П), «другим». Этот получатель есть не кто иной, как двояко ориентированный субъект чтения; по отношению к тексту он играет роль означающего, а по отношению к субъекту повестования — роль означаемого. Таким образом, он есть воплощенная диада *(П^* и $П_2$), члены которой, находясь между собой в отношении коммуникации, образуют кодовую систему. К этой системе причастен и субъект наррации (С); будучи одновременно включенным и исключенным из нее, он сам становится кодом, не-личностью, АНОНИМОМ (автором, субъектом высказывания-процесса), опосредуемым с помощью местоимения ОН («он» — это персонаж, субъект готового высказывания). Автор, таким образом, — это субъект наррации, преображенный уже в силу самого факта своей включенности в нарративную систему и одновременно выключенное™ из нее; он — ничто и никто; он — сама возможность перехода С в П, истории — в дискурс. Он становится воплощением анонимности[7], зиянием, пробелом затем, чтобы обрела существование структура как таковая. Уже у самых истоков наррации, в момент появления автора мы

сталкиваемся со смертью - с опытом небытия. Вот почему стоит литературе прикоснуться к той болевой точке, где переоценка языка ведет к опредмечиванию лингвистических структур с помощью структур наррации (жанров), как мы сразу же оказываемся перед лицом проблем смерти (и пола). В лоне этой анонимности, ноля, где пребывает автор, как раз и зарождается ПЕРСОНАЖ, ОН («чистейшее означающее того, что переживается субъектом наррации»). На более поздней стадии персонаж приобретает ИМЯ СОБСТВЕННОЕ (И) как самое совершенное воплощение парадокса порождения «единицы» из «ноля». Переход от анонимного персонажа к имени собственному представляет собой одну из стадий воплощения фантазма: символичность утрачивается, двойственный знак преобразуется в удобное для взгляда означающее, в котором нечто, выдающее себя за естественное, граничит с дидактичностью. Будучи отрицанием отрицания, имя собственное превращается в утверждение. Оно выступает в роли посредника по отношению к

субъекту высказывания-процесса, благодаря ему наррация приобретает индивидуальные черты и событийность. В результате персонаж становится ПРЕДМЕТОМ того диалога, каковым является наррация, своего рода РЕГУЛЯТИВНЫМ ЦЕНТРОМ диалогической системы. Таким образом, для создания персонажа требуется преодолеть момент смерти, необходимой для возникновения субъекта как субъекта высказывания-процесса (то есть как ОЗНАЧАЮЩЕГО) и для его введения в кругооборот означающих, то есть в наррацию. Таким образом, именно Получатель, «другой», как нечто внеположное (субъект наррации является по отношению к нему предметом, а сам он одновременно изображается и изображает) преобразует субъекта в автора, иными словами, проводит субъекта через стадию ноля, стадию отрицания и изъятия, на которой и конституируется автор. В процессе этого безостановочного движения между субъектом и «другим», между писателем и читателем и структурируется Автор как означающее.

Весь описанный нами процесс есть всего лишь обманчивое (операциональное) овеществление в диахронии процесса функционирования, совершающегося в синхронии.

Со своей стороны, конституирование персонажа («характера») делает возможным расщепление Субъекта на $С_{вп}$ — субъект высказывания-процесса и на $С_{в}$ - субъект высказывания-результата.

Схема этого преобразования выглядит следующим образом:

$$\frac{С}{П} \dashrightarrow А(\text{ноль}) \dashrightarrow \text{он} \dashrightarrow И = С < \begin{matrix} С_{вп} \\ С_{вр} \end{matrix} \qquad П \to П_1,\ П_2$$

Схема 5

Эта схема совпадает со структурой системы местоимений[8], обнаруживаемой психоаналитиками в дискурсе их пациентов:

$$\text{Система местоимений} \left\{ \frac{\dfrac{je}{il_1}}{\dfrac{il_0}{on}} = \frac{\dfrac{С}{И}}{\dfrac{С_{вп}}{С_{вр}}} \right\} \text{Система наррации}$$

Схема 6

Диалог субъекта с получателем, структурирующий любой нарративный процесс, мы обнаруживаем именно на уровне текста (означающего), в связке «означающее — означаемое». Субъект высказывания-результата играет по отношению к субъекту высказывания-процесса ту же

роль, что и получатель по отношению к субъекту; он заставляет его пройти через точку зияния и тем самым включает в систему письма. СУБЪЕКТ ВЫСКАЗЫВАНИЯ-РЕЗУЛЬТАТА репрезентирует субъект высказывания-процесса и в то же время репрезентируется в качестве его объекта. Он, следовательно, способен послужить субститутом авторской анонимности, и этот процесс порождения единицы из ноля как раз и приводит к возникновению ПЕРСОНАЖА (характера). Он двойствен, в нем таятся и С, и П, поэтому он предстает как убежище предельно близкой к нулю субъективности.

Итак, повествование всегда конституируется как смысловая матрица, причем конституируется получателем, к которому это повествование обращено. Любое повествование заключает в себе диалогическую диаду, образованную «повествователем» и «другим» и выраженную посредством диалогической пары $С_{вп}$: $С_{вр}$, где $С_{вп}$ и $С_{в}$ поочередно оказываются друг для друга то означающим, то означаемым, хотя на деле представляют собой всего лишь пермутативную игру двух означающих при одном означаемом. Этот диалог, это манипулирование двусторонним знаком, языковой характер наррации по-настоящему проявляются лишь в структуре романа. Именно в романе диалог выступает как «он», способный обыгрывать самого себя; будучи всегда двойственным, отличным от самого себя, он может подвергаться трансформации (а значит, и психологизации).

С другой стороны, господствующая в романе недизъюнктивная функция знака трансформирует любую сущность (а тем самым и каждый актант) в свою противоположность, так что любая сущность одновременно является своим иным, стало быть, любая сущность оказывается двойственной. Например, читая роман «Жан де Сентре», мы так и не можем до конца понять, является ли Дама помощником или же противником субъекта (героя романа — Сентре); она не помощник вначале и не противник в конце, как можно было бы предположить, исходя из мифологической модели; она одновременно и помощник, и противник, вернее, ни то, ни другое. Также категории субъекта и объекта в том виде, как они представлены в актантной модели мифа, отнюдь не отделены друг от друга четкой границей. В самом деле, книга — это некий объект, предназначенный Иоанну Калабрийскому, и в то же время автор книги представляет себя в качестве главного субъекта этого объекта, каковым он одновременно является. Позже мы бо-

470

лее детально рассмотрим проблему двойного статуса романных актантов. Пока же подчеркнем, что в актантной модели романа мы имеем дело вовсе не с равно невозможными и недопустимыми противоречиями и типами выбора, верно подмеченными Леви-Строссом при рассмотрении модели мифологического повествования, напротив, перед нами ПРОТИВОРЕЧИЯ, ВКЛЮЧЕННЫЕ В ЕДИНОЕ ЦЕЛОЕ, иными словами, не взаимоисключающие противопоставления. Поэтому актантную модель романа можно представить в следующем виде[9].

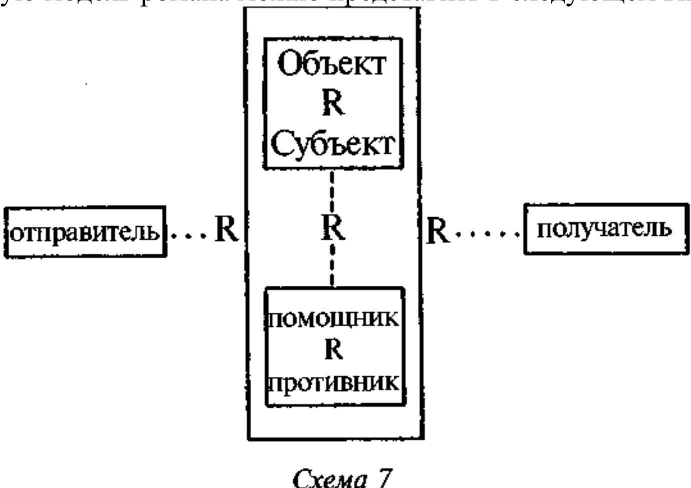


Схема 7

3.1.3. Актант как дискурс. Статус готовых высказываний как показатель статуса актантов

Оставив в стороне типологию актантов, мы займемся определением их статуса, исходя из положения о том, что АКТАНТ есть не что иное, как ДИСКУРС, который он себе присваивает или посредством которого обозначается в романе. Поэтому наша характеристика актантных трансформаций будет основана на соотношениях между ДИСКУРСАМИ различных актантов, конституирующихся в рамках одного и того же актантного высказывания.

Как и в любом другом случае трансформационного анализа, мы будем проводить наше

исследование на «уровне» компетенции и именно на этом уровне попытаемся обнаружить топологию инстанций дискурса, которая на «уровне» исполнения не выступает в чистом виде.
В истории поэтики наблюдался подход, аналогичный нашему; суть его заключалась в том, чтобы выделять различные жанры в
471
зависимости от того, кто говорит (поэт, персонаж или тот и другой попеременно); такой способ действий восходит к Платону (Государство, 392—394). В Средние века эта традиция сохранялась благодаря Диомеду (ГУ в.), который различал: 1) genus activum vel imitativum (dramaticon vel mimeticon) «драматический, или подражательный, род» — этот жанр не предполагает вмешательства поэта, говорят только действующие лица драмы; 2) genus enarrativum (exegeticon vel apangelticon) «повествовательный род» — говорит только поэт; 3) genus commune (koinon vel mikton) «обший, или смешанный, род» — речь держат и действующие лица, и поэт[10]. Эти различения вовсе не безосновательны, как поначалу может показаться. То обстоятельство, что в том или ином жанре литературы «говорит» актант такого-то, а не иного типа (причем этот актант может быть одним-единственным, или их может быть несколько), влияет на статус дискурсов, ведет к расслоению каждого из них в зависимости от его соотношения с другими дискурсами; в результате высказывание каждого актанта приобретает про-странственность и позволяет прослушивать в его собственной структуре отзвуки высказываний других.
3.1.3.1. ***Высказывание в пространстве текстов.*** — Определение специфического статуса высказываний в различных жанрах (или текстах) в качестве означающего по отношению к различным способам (литературного) мышления ставит поэтический анализ в самый центр современного гуманитарного знания — туда, где происходит пересечение ЯЗЫКА (действительной практики мысли[11]) и ПРОСТРАНСТВА (единственного измерения, где значение возникает за счет совмещения различий).
Понять статус высказывания — значит понять способы сочленения этого высказывания (как семного комплекса) с другими высказываниями того же актанта, а затем выявить те же самые функции (отношения) на уровне более крупных синтагматических единиц (выявить соотношение высказываний различных актантов). В свете такой — пространственной — концепции функционирования языка в романе необходимо прежде всего определить все три измерения текстового пространства, в котором происходит оперирование различными семными комплексами и романными синтагмами. Эти измерения таковы: субъект письма, получатель и внеположные им тексты (три инстанции, пребывающие в состоянии диалога). В этом случае статус высказывания определяются а) ГОРИЗОНТАЛЬНО (высказывание в тексте одновременно принадлежит и субъекту письма, и его получателю) и б) ВЕРТИКАЛЬНО (высказывание в тексте ориентировано на совокупность других литературных текстов — более ранних или современных).
472
Однако, сам будучи не чем иным, как дискурсом, получатель также включен в дискурсный универсум книги. Он, стало быть, сливается с тем другим текстом (другой книгой), в сотнесении с которым писатель пишет свой собственный текст, так что горизонтальная ось (субъект — получатель) и вертикальная ось (текст — контекст) в конце концов совпадают, обнаруживая главное: всякое высказывание (текст) есть такое пересечение двух высказываний (текстов), где можно прочесть по меньшей мере еще одно высказывание (текст).
Итак, статус высказывания как минимальной единицы текста является не только медиатором, связывающим структурную модель с ее культурным (историческим) окружением, но и регуля-тором, управляющим процессом перехода диахронии (истории) в синхронию (в литературную структуру). Само понятие «статус» уже наделяет высказывание пространственными характеристиками: оно функционирует в трех измерениях (субъект — получатель — контекст) как совокупность семных элементов, находящихся в ДИАЛОГИЧЕСКИХ отношениях, или же как совокупность АМБИВАЛЕНТНЫХ элементов. Отсюда следует, что задача литературной семиологии заключается в том, чтобы установить такие формальные операции, при помощи которых можно было бы описать различные способы сочленения высказываний (или синтагматических последовательностей) в диалогическом пространстве текстов.

3.2. «Языковой диалог» и амбивалентность

Итак, описание специфического функционирования высказываний в различных литературных жанрах (или текстах) требует ТРАНСЛИНГВИСТИЧЕСКОГО подхода и предполагает: 1) представление о литературном жанре как о многосоставной семиоло-гической системе, которая «означает под языком, но никогда помимо него»; 2) оперирование такими крупными единицами дискурса, как фразы, реплики, диалоги и т. п., что правомерно с точки зрения принципа семантического развертывания, хотя и не требует обязательного следования лингвистической модели. Мы, следовательно, можем выдвинуть и попытаться доказать гипотезу, согласно которой ВСЯКАЯ ЭВОЛЮЦИЯ ЛИТЕРАТУРНЫХ ЖАНРОВ ЕСТЬ БЕССОЗНАТЕЛЬНАЯ ОБЪЕКТИВАЦИЯ ЛИНГВИСТИЧЕСКИХ СТРУКТУР, ПРИНАДЛЕЖАЩИХ РАЗЛИЧНЫМ УРОВНЯМ ЯЗЫКА. Роман, в частности, объективирует языковой диалог[12].

473

3.2.1. Критика концепции диалогического слова Бахтина. Определение романного диалогизма

Идея «языкового диалога» взлелеяна русскими формалистами. Настаивая на диалогическом характере языкового общения[13], они полагали, что монолог, будучи «зачаточной формой общего языка»[14], вторичен по отношению к диалогу. Некоторые из них проводили границу между монологической речью, подразумевающей «адекватность выражающих средств данному психологическому состоянию»[15], и сказом как «художественной имитацией монологической речи»[16]. Из подобных представлений исходит и Эйхенбаум в знаменитой статье о гоголевской «Шинели», где говорится о том, что текст Гоголя установлен на устную форму повествования и соответствующие ей языковые особенности (интонация, синтаксическое построение устной речи, соответствующая лексика и пр.). Выделяя два рода сказа, ПОВЕСТВУЮЩИЙ и ВОСПРОИЗВОДЯЩИЙ, и исследуя их соотношение, Эйхенбаум не учитывает, однако, что в большинстве случаев автор сказа, прежде чем обратиться к устной речи, обращается к речи ДРУГОГО, а уж отсюда, как следствие, к его устной речи.

Для Бахтина граница между диалогом и монологом значит неизмеримо больше, нежели для формалистов. Она не совпадает с границей между воспроизведением и повествованием (диалогом и монологом) в том или ином рассказе или пьесе. У Бахтина диалог может быть вполне монологичным, а то, что принято называть монологом, на поверку нередко оказывается диалогом. Для него эти понятия относятся к языковой инфраструктуре, подлежащей изучению со стороны СЕМИОЛОГИИ литературных текстов, — семиологии, которая, не довольствуясь ни методами лингвистики, ни данными логики, вместе с тем должна строиться, исходя из них. «Лингвистика изучает сам "язык" с его специфической логикой в его общности, как то, что делает возможным диалогическое общение, от самих же диалогических отношений лингвистика последовательно отвлекается». «Диалогические отношения не сводимы и к отношениям логическим и предметно-смысловым, которые сами по себе лишены диалогического момента. Они должны облечься в слово, стать высказываниями, стать выраженными в слове позициями разных субъектов, чтобы между ними могли возникнуть диалогические отношения». «Диалогические отношения совершенно невозможны без логических и предметно-смысловых отношений, но они не сводятся к ним, а имеют свою специфику»[17].

Всячески подчеркивая различие между диалогическими и собственно языковыми отношениями, Бахтин вместе с тем указывает, что отношения, структурирующие повествование («автор — персо-

474

наж»; мы могли бы добавить: «субъект высказывания-процесса — субъект высказывания-результата»), становятся возможными лишь потому, что диалогичность внутренне присуща языку как таковому. Хотя Бахтин и не объясняет, в чем состоит эта двойственность языка, он все же подчеркивает, что «диалогическое общение и есть подлинная сфера жизни языка». Сегодня мы умеем выявлять диалогические отношения на нескольких языковых уровнях — на уровне КОМБИНАТОРНОЙ диады язык/речь, а также в самой языковой системе (коллективный, монологический договор; система взаимосоотнесенных ценностей, актуализирующихся в диалоге с другим) и в системе речи («комбинаторной» по своей сути, являющейся не продуктом свободного творчества, но неким индивидуализированным образованием, возникающим на основе знакового обмена). «Двойственная природа языка» была продемонстрирована и на другом уровне (аналогичном амбивалентному пространству романа): язык синтагматичен (реализуется через

«протяженность», «наличие» и «метонимию») и в то же время систематичен (предполагает «ассоциативность», «отсутствие» и «метафору»).

Интересно было бы подвергнуть лингвистическому анализу диалогическое взаимодействие этих двух языковых осей как основу романной амбивалентности. Укажем, наконец, на двойные, взаимоналагающиеся структуры, присутствующие в дихотомии код/сообщение[18] и позволяющие уточнить бахтинское представление о диало-гизме как о свойстве, имманентном языку.

Понятие «речь» у Бахтина соответствует тому явлению, которое Бенвенист обозначает как ДИСКУРС, имея в виду «язык, практикуемый индивидом». Говоря словами самого Бахтина, «логические и предметно-смысловые отношения, чтобы стать диалогическими... должны воплотиться, то есть должны войти в другую сферу бытия: стать словом, то есть высказыванием, и получить автора, то есть творца данного высказывания»[19]. Вместе с тем для Бахтина, отпрыска революционной России, поглощенной социальными проблемами, диалог — это не только язык, практикуемый субъектом, это еще и ПИСЬМО, в котором прочитывается голос ДРУГОГО (причем у Бахтина нет и намека на Фрейда).

Итак, бахтинский «диалогизм» выявляет в письме не только субъективное, но и коммуникативное начало; в свете этого диалогизма такое понятие, как «личность-субъект письма», начинает тускнеть, чтобы уступить место другому явлению — амбивалентности письма.

3.2.2. Амбивалентность

Выражение «амбивалентность» предполагает факт включенности истории (общества) в текст и текста — в историю; для писателя это

475

одно и то же. Упоминая о «двух голосах», скрещивающихся в сказе, Бахтин хочет сказать, что всякое письмо есть способ чтения совокупности предшествующих литературных текстов, что всякий текст вбирает в себя другой текст и является репликой в его сторону (так, полифонический роман, по Бахтину, вбирает в себя карнавал, тогда как роман монологический рассматривается как продукт подавления той литературной структуры, которую, имея в виду ее диалогизм, Бахтин называет «мениппеей»). Рассмотренный под таким углом зрения, текст не может подлежать ведению одной только лингвистики. Бахтин говорит о необходимости науки, называемой им ТРАНСЛИНГВИСТИКОЙ, которая, взяв за основу собственно языковой диалогизм, сумеет описать межтекстовые отношения, то есть те самые ОТНОШЕНИЯ, которые в XIX в. именовали «социальным содержанием» или «нравственным смыслом» литературы. Лотреамону хотелось писать, потому что он стремился подчинить мир идеалу ВЫСОКОЙ НРАВСТВЕННОСТИ. На практике же эта нравственность обернулась созданием амбивалентных текстов: и «Песни Мальдорора», и «Стихотворения» — это непрестанный диалог со всей совокупностью предшествующих литературных текстов, неутихающий спор с более ранними видами письма. Вот почему диалог и амбивалентность оказываются единственным способом, позволяющим писателю подключиться к истории, следуя при этом амбивалентной морали — морали отрицания, выступающего в форме утверждения.

Диалогизм и амбивалентность позволяют сделать один важный вывод. Как во внутреннем пространстве отдельного текста, так и в пространстве многих текстов язык современной, то есть постмифологической литературы по сути своей есть «двоица». Поэтическая ПАРАГРАММА, о которой говорит Соссюр (в «Анаграммах»), располагается в интервале от НОЛЯ до ДВУХ: в этом пространстве «единица» (положительное утверждение, «истина») попросту не существует. Это означает, что ни утверждение, ни определение, ни знак равенства, ни само понятие знака, предполагающее вертикальное (иерархическое) членение на означающее и означаемое, неприложимы к поэтическому языку, который есть не что иное, как бесконечное множество сцеплений и комбинаций элементов.

Понятие знака (означающее — означаемое), будучи продуктом научной абстракции (тождество — субстанция — причина — цель, структура индоевропейского предложения), требует линейно-вертикального и иерархического членения материала; понятие же двоицы как продукт рефлексии над поэтическим (ненаучным) языком предполагает «спациализацию» любого литературного (языкового) сегмента и установление его коррелятивных связей. С этой точки зрения любая минимальная единица литературной речи по мень-

476

шей мере ДВОЙСТВЕННА (но не в смысле диады «означающее — означаемое», а в том смысле, что она одновременно есть и то и другое), позволяя представить функционирующий поэтический язык в виде МАТРИЧНОЙ МОДЕЛИ, где каждая «единица» (отныне само это выражение может

употребляться только в кавычках, коль скоро установлено, что любая единица есть двоица) выступает в виде сложно детерминированной ВЕРШИНЫ графа. ДВОЯКАЯ ЕДИНИЦА и является минимальным сегментом в той семиологии современного романа, которая господствует над нашим мышлением начиная с эпохи Возрождения.

Не претендуя на исчерпание проблемы, подчеркнем лишь один момент: логическая структура с основанием «ноль — единица» (ложь — истина, отсутствие — наличие письма) неспособна служить адекватному описанию функционирования поэтического языка.

В самом деле, всякая научная процедура есть процедура логическая; в ее основе лежит структура греческого (индоевропейского) предложения, которое строится по модели «субъект — предикат», использующей принцип тождества, обусловленности и каузальности. Современная логика (не только логика Фреге, Пеано, Лукасевича, Аккермана и Черча, работающая в интервале 0—1, но даже логика Буля, базирующаяся на теории множеств и способная более адекватно формализовать функционирование языка) неприменима к области языка поэтического, где 1 не является пределом.

Итак, с помощью существующих логических (научных) методов невозможно формализовать поэтический язык, не исказив при этом его природу. Литературную семиологию следует строить исходя из ПОЭТИЧЕСКОЙ ЛОГИКИ, в которой интервал от 0 до 2 охватывается понятием МОЩНОСТЬ КОНТИНУУМА - континуума, где 0 выполняет функцию денотации, а 1 в неявной форме преодолевается.

Нетрудно заметить, что в этой собственно поэтической «мощности континуума» (от 0 до 2) «запрет» (языковой, психический, социальный) исходит именно от 1 (Бог, закон, определение) и что единственным типом языковой практики, способным «ускользнуть» от этого запрета, является поэтический дискурс. Отнюдь не случайно, что изъяны аристотелевской логики в ее применении к языку были отмечены, с одной стороны, китайским философом Чан Дунсунем, отправной точкой для которого послужил иной языковой горизонт — идеограмматический, где на месте Бога разворачивается диалог Инь—Ян, а с другой — Бахтиным, попытавшимся преодолеть методологию формалистов на путях динамического теоретизирования в революционном обществе. Для Бахтина повествовательный дискурс, отождествляемый им с дис-

курсом эпическим, есть воплощенный запрет, МОНОЛОГИЗМ, подчинение любого кода «единице», Богу. Эпос, стало быть, религиозен, теологичен, и всякое «реалистическое» повествование, повинующееся логике 0 — 1, догматично. Буржуазный реалистический роман, названный Бахтиным монологическим романом (Толстой), формируется именно в этом пространстве. Реалистические описания, изображение «характеров», создание «персонажей», развитие «сюжета» — все эти дескриптивные элементы повествовательного произведения принадлежат интервалу 0 — 1 и, следовательно, МОНОЛОГИЧНЫ. Единственный дискурс, в котором адекватно воплощена логика *0—2,* — это карнавальный дискурс: переняв логику фантазма, он нарушает не только правила языкового кода, но и нормы общественной морали. Эта «трансгрессия» языкового (логического, социального) кода в карнавале (см. гл. 5.4.1) оказывается возможной и действенной исключительно потому, что она задает себе ДРУГОЙ закон. Диало-гизм — это вовсе не «свобода» говорить все, что взбредет в голову; диалогизм — это «насмешка» (Лотреамон), но насмешка ТРАГИЧЕСКАЯ, это императив, но не такой, как императив «единицы». Необходимо подчеркнуть, что особенность диалога в том и состоит, что это ТРАНСГРЕССИЯ, САМА СЕБЕ ЗАДАЮЩАЯ ЗАКОН; этим диалог радикальным и категорическим образом отличается от псевдотрансгрессии, примером которой может служить часть современной эротической и пародийной литературы. Эта литература, воображающая себя «безбожной» и «релятивизирующей», на самом деле безраздельно подчиняется такому ЗАКОНУ, КОТОРЫЙ ПРЕДУСМАТРИВАЕТ СОБСТВЕННУЮ ТРАНСГРЕССИЮ; по отношению к монологизму она выполняет компенсаторную функцию, не выходит за пределы интервала 0-1 и не имеет ничего общего с революционной проблематикой диалога, который требует категорического разрыва с нормой, предполагая установление между оппозитивными членами неисключающих дизъюнктивных отношений.

Роман, включивший в себя карнавальную структуру, называется ПОЛИФОНИЧЕСКИМ. В качестве примера Бахтин указывает на Рабле, Свифта, Достоевского. Мы могли бы добавить сюда весь «современный» полифонический роман — Джойса, Пруста, Кафку, - уточнив при этом, что современный полифонический роман, занимая по отношению к монологизму ту же

позицию, что и монологический роман прошлого, тем не менее резко от него отличается. Разрыв произошел в конце XIX в.: у Рабле, Свифта или Достоевского диалог все же остается предметом изображения, художественного вымысла, между тем как полифонический роман нашего времени приобретает черты «нечитабильности» (Джойс) и
478
становится имманентным самому языку (Пруст, Кафка). Вот с этого момента (с момента разрыва, причем не только литературного, но также социального, политического, философского) и встает проблема интертекстуальности (межтекстового диалога) как таковая. С исторической точки зрения теория Бахтина (равно как и теория соссюровских «Анаграмм») является детищем этого разрыва. Еще до того, как Бахтин применил принцип текстового диалогизма (то есть принцип ниспровержения и развенчивающей продуктивности) к истории литературы, он вполне мог обнаружить его в письме Маяковского, Хлебникова или Белого (я называю здесь лишь некоторых писателей революционной эпохи, оставивших заметный след в деле разрыва с прежним письмом).

Анализируемый нами роман «Жан де Сентре» находится где-то на полпути между монологической и диалогической структурой, а потому предоставляет нам прекрасную возможность четко проследить процесс расслоения дискурса в рамках отдельных высказываний (актантов).

Итак, бахтинский термин ДИАЛОГИЗМ в его французском применении заключает в себе такие понятия, как «двоица», «язык» и «другая логика». Этот термин, которым вполне может пользоваться семиология литературы, позволяет выработать новый подход к поэтическим текстам. Логика, которой требует «диалогизм», есть одновременно:

II логика ДИСТАНЦИРОВАНИЯ, а также логика ОТНОШЕНИИ между различными членами предложения или нарративной структуры, что предполагает становление — в противоположность уровню континуальности и субстанциальности, которые подчиняются логике «бытия» и могут быть обозначены как монологические;

2) логика АНАЛОГИИ И НЕИСКЛЮЧАЮЩЕЙ ОППОЗИЦИИ — в противоположность уровню каузальности и идентифицирующей детерминации, также монологическому.

Представление о романном языке как о диалоге и амбивалентности приводит Бахтина к необходимости переоценки романной структуры — переоценки, принимающей форму классификации типов прозаических высказываний, что, далее, предполагает соответствующую типологию дискурсов.

3.3. Классификация типов прозаических высказываний

Согласно Бахтину, можно выделить три разновидности прозаических высказываний:

а) ПРЯМОЕ высказывание, направленное на свой предмет, выражает последнюю смысловую позицию речевого субъекта в
479
пределах одного контекста; это — авторское высказывание, высказывание называющее, сообщающее, выражающее, это ПРЕДМЕТНОЕ высказывание, рассчитанное на непосредственное предметное понимание. Такое высказывание знает только себя и свой предмет, которому оно стремится быть адекватным (оно «не знает» о влиянии на него чужих высказываний).

Однако ранее мы говорили о том, что в недизъюнктивном пространстве романа не может быть однозначных высказываний, в нем всякое высказывание оказывается множественным. Ниже мы покажем, каким образом проявляется эта множественность в романе «Жан де Сентре», в высказывании отправителя сообщения.

Понятие одноголосости, или объективности, монолога (и, соответственно, эпоса), равно как предметного и объектного высказывания, не выдерживает критики в свете психоаналитического и семантического анализа языка. Диалогизм соприроден глубинным структурам дискурса. Вопреки Бахтину и Бенвенисту мы полагаем, что диалогизм является принципом любого высказывания, и потому обнаруживаем его как на уровне бахтинского предметного слова, так и на уровне ИСТОРИИ, по Бенвенисту, — истории, которая, подобно бенвенистовскому уровню ДИСКУРСА, предполагает не только вмешательство говорящего в романное повествование, но и его ориентацию на Другого (в качестве адресата или

«персонажа»). Чтобы описать диалогизм, имманентный предметному, или историческому, высказыванию, мы должны понять психический механизм письма как след его диалога с самим собой (с другим), как форму авторского самодистанцирования, как способ расщепления писателя на субъект высказывания-процесса и субъект высказывания-результата.

б) ОБЪЕКТНОЕ высказывание — это прямая речь «героев». Оно имеет непосредственное предметное значение, однако лежит не в одной плоскости с авторской речью, а в некотором удалении от нее. Объектное высказывание также направлено на свой предмет, но в то же время само является предметом авторской направленности. Это чужое высказывание, подчиненное повествовательному высказыванию как объект авторского понимания. Однако авторская направленность на объектное высказывание не проникает внутрь него, она берет это высказывание как целое, не меняя его смысла и тона; она подчиняет его своим заданиям, не влагая в него никакого другого предметного смысла. Тем самым объектное высказывание, став объектом чужого предметного высказывания, как бы «не знает» об этом. Подобно предметному высказыванию, объектное высказывание одноголосо.

в) Однако автор может использовать чужое высказывание, чтобы вложить в него новую смысловую направленность, сохраняя

при этом предметный смысл, который оно уже имело. В одном высказывании оказываются два смысла, оно становится АМБИВАЛЕНТНЫМ. Такое амбивалентное высказывание возникает, стало быть, в результате совмещения двух знаковых систем. С точки зрения эволюции жанров оно рождается вместе с мениппеей и карнавалом (к этому вопросу нам еще предстоит вернуться). Совмещение двух знаковых систем релятивизирует текст, придает ему условность. Такова СТИЛИЗАЦИЯ, устанавливающая определенную дистанцию по отношению к чужому высказыванию. Этим она отличается от ПОДРАЖАНИЯ (под которым Бахтин понимает, скорее, ВОСПРОИЗВЕДЕНИЕ). Подражание не делает форму условной, принимает подражаемое (воспроизводимое) всерьез, делает его своим, непосредственно его усвояет, не стремясь придать ему условность. Для стилизации как разновидности амбивалентного высказывания характерно то, что автор здесь пользуется чужим высказыванием в направлении его собственных устремлений, не приходя в столкновение с чужой мыслью; он следует за ней в ее же направлении, делая лишь это направление условным. Иначе обстоит дело со второй разновидностью амбивалентных высказываний, образчиком которой может служить ПАРОДИЯ. При пародировании автор вводит в чужое высказывание смысловую направленность, прямо противоположную чужой направленности. Что же до третьей разновидности амбивалентного высказывания, примером которой является СКРЫТАЯ ВНУТРЕННЯЯ ПОЛЕМИКА, то для него характерно активное (то есть модифицирующее) воздействие чужого высказывания на авторскую речь. «Говорит» сам писатель, но чужая речь постоянно присутствует в его высказывании и его деформирует. В этой АКТИВНОЙ разновидности амбивалентного высказывания чужое высказывание косвенно представлено в высказывании самого рассказчика. Примером могут служить автобиография и полемически окрашенные исповеди, реплики диалога и скрытый диалог.

Вот как выглядит классификация повествовательных высказываний, произведенная Бахтиным в свете понятия диалогизма.

I. - ПРЕДМЕТНОЕ СЛОВО.

Непосредственно направлено на свой предмет и выражает последнюю смысловую инстанцию говорящего.

II. – ОБЪЕКТНОЕ СЛОВО

1. С преобладанием социально-типической определенности. 2. С преобладанием индивидуально-характерологической определенности.	Разные степени объектности

III. СЛОВО С УСТАНОВКОЙ НА ЧУЖОЕ СЛОВО (двуголосое слово)	
1. Однонаправленное двуголосое слово: a) стилизация; b) рассказ рассказчика; c) необъектное слово героя — носителя (частично) авторских замыслов; d) Icherzählung	При понижении объектности стремятся к слиянию голосов, то есть к слову первого типа
2. Разнонаправленное двуголосое слово: a) пародия со всеми ее оттенками; b) пародийный рассказ; c) пародийная Icherzählung; d) слово пародийно изображенного героя; e) всякая передача чужого слова с переменой акцента.	При понижении объектности и активизации чужой мысли внутренне диалогизуются и стремятся к распадению на два слова (два голоса) первого типа.
3. Активный тип (отраженное чужое слово): a) скрытая внутренняя полемика; b) полемически окрашенная автобиография и исповедь; c) всякое слово с оглядкой на чужое слово; d) реплика диалога; e) скрытый диалог;	Чужое слово воздействует извне; возможны разнообразнейшие формы взаимоотношения с чужим словом и различные степени его деформирующего влияния[20].

Роман — единственный жанр, широко оперирующий амбивалентным высказыванием; это — специфическая характеристика его структуры.

3.4. Организация романного смысла

Исходя из существования двух диалогических разновидностей и опираясь на модифицированную актантную модель мифа, мы устанавливаем две модели организации романного смысла:

1. Субъект (С) — Получатель (П).
2. Субъект высказывания-процесса — Субъект высказывания-результата.

482

Первая модель описывает диалогические отношения как таковые. Вторая модель — отношения, возникающие в процессе реализации диалога. Модель 1 устанавливает жанр (эпическая поэма, роман), модель 2 — варианты жанра.

В полифонической (полиграфической?) структуре романа первая модель (С > П) полностью разыгрывается внутри дискурса, пребывающего в процессе письма, и становится беспрерывным опровержением этого дискурса. Тем самым собеседником писателя оказывается сам писатель постольку, поскольку он выступает в роли читателя некоего другого текста. Пишущий и читающий — это одно и то же лицо. Поскольку же его собеседником является некий текст, то он сам есть не что иное, как текст, который, сам себя переписывая, себя же и перечитывает. Это значит, что диалогическая структура возникает лишь в свете такого текста, который, вступая во взаимодействие с другим текстом, конституируется как амбивалентность.

В эпосе, напротив, П есть некая абсолютная внетекстовая сущность (Бог, коллектив), которая релятивизирует диалог вплоть до его полного упразднения и сведения к монологу. Отсюда нетрудно понять, почему так называемый классический роман XIX в., а также любой тенденционзный идеологический роман тяготеют к эпичности, являя собой отклонение от собственно романной структуры (ср. эпический монологизм Толстого и романный ди-алогизм Достоевского).

В рамках второй модели можно отметить несколько возможностей:
1. Совпадение субъекта высказывания-результата («означаемое», $С_в$) с нулевой степенью субъекта высказывания-процесса («означающее», $С_{вп}$), что может быть выражено с помощью либо местоимения «он» (имя не-лица), либо имени собственного. Это — простейшая нарративная техника, которую мы обнаруживаем при рождении повествования.
2. Совпадение $С_{вр}$ с $С_{вп}$. Это повествование от 1-го лица: «Я».
3. Совпадение $С_{вр}$ с получателем (П). Повествование ведется от 2-го лица: «ты». Таково, например, объектное слово Раскольнико-ва в «Преступлении и наказании». «Изменение» Мишеля Бютора являет собой поразительный пример использования возможностей этой техники.
4. Одновременное совпадение $С_{вр}$ и с $С_{вп}$, и с П. В этом случае роман превращается в вопрошание о том, кто пишет, свидетельствуя об осознании писателем диалогической структуры романа. Вместе с тем текст превращается и в процесс чтения (цитирования и комментирования) внеположной ему совокупности текстов, тем самым конституируясь и как амбивалентность.
483

Вышесказанное позволяет выстроить следующую парадигму:

Практика	Бог
«Дискурс»	«История»
Диалогизм	Монологизм
Логика взаимоотносительности	Аристотелевская логика
Синтагма	Система
Карнавал	Повествование

АМБИВАЛЕНТНОСТЬ
Мениппея
Полифонический (полиграфический) роман

Схема 8

3.5. Отправитель сообщения

3.5.1. Распределение инстанций дискурса

Архитектонику текста романа «Жан де Сентре» графически можно представить в виде трех дискурсных слоев, о каждом из которых возвещает рубрика, указывающая на носителя следующего далее высказывания: АКТЕР (в тексте романа рубрика L'Acteur фигурирует более 90 раз, L'Acteur encores «Снова актер» — 15 раз, Encores 1'acteur (то же) —1 раз, L'Aucteur— 1 раз,), ДАМА (La Dame «Дама» — 20 раз, La Dame encores «Снова Дама» — 5 раз, Madame «Мадам» — 1 раз) и СЕНТРЕ (5 раз).

3.5.1.1. ***Стратификация высказывания отправителя.*** — В романе «Жан де Сентре» обнаруживается несколько разновидностей высказывания отправителя, которые мы и рассмотрим одно за другим. Прежде всего, следует выделить ТРИ СТАТУСА отправителя: А) отправитель как риторический субъект (как актер) — местоименный статус; Б) отправитель как литературный субъект (как автор) — личный статус; В) трансместоименный статус отправителя, означающий устранение отправителя в тексте, рассматриваемом как продуктивность.

Далее необходимо различать две разновидности субъекта-лица: субъект высказывания-процесса и субъект высказывания-результата.
484
Наконец, среди готовых высказываний следует проводить различие между повествовательными и дистрибутивными высказываниями.

В таком случае актант «Отправитель» предстанет перед нами в виде трансформации следующих категорий:
ТРАНСМЕСТОИМЕННЫЙ СТАТУС: не-субъект текстовой продуктивности.
МЕСТОИМЕННЫЙ СТАТУС: отправитель как актер повествования (риторический субъект).
ЛИЧНЫЙ СТАТУС: отправитель как автор романа (литературный субъект)
/ \ 1 2
1. Субъект высказывания-процесса. Трансцендентный субъект.
2. Субъект высказывания-результата.
/\ 1 2
1. Повествовательное (центростремительное) высказывание.
2. Дистрибутивное (центробежное) высказывание.

3.5.1.2. ***Двойной статус отправителя: Актер/Автор, риторический субъект/литературный субъект.*** — В романе «Жан де Сентре» речь писателя, равно как и речь героев, вводится словом «актер» (лат. actor), которое в своем звучании и значении легко смешивается со словом «автор» (лат. auctor); таким образом, это слово свидетельствует о том процессе, в ходе которого себя переживает и себя строит отправитель как РИТОРИЧЕСКИЙ субъект (актер повествования) и как ЛИТЕРАТУРНЫЙ субъект (автор романа).

Можно сказать, что тот, кто записывает себя в качестве «Актера», наделяется МЕСТОИМЕННЫМ статусом; его анонимное «я» не соотносит с собой ни один человек. Актер как таковой — одно из главных действующих лиц спектакля, транскрибируемого в книгу. Будучи зрителем драматического действа, Актер к тому же еще и ГОВОРЯЩИЙ — тот, кто произносит дискурс, являясь его составной частью и передатчиком. Слияние зрителя с говорящим, можно даже сказать, обращение зрителя в говорящего сигнализирует о переводе средневекового СЦЕНИЧЕСКОГО ДЕЙСТВА (театра) на СТРАНИЦУ (последняя в данном случае выступает в качестве метафорического обозначения плоскости словесной коммуникации), иными словами, является признаком перевода топологии некоей деятельности в линейность дискурса. Таким образом, актер становится АГЕНСОМ ДИСКУРСА, тем, кто говорит, руководит, исполняет, будучи действующим лицом драмы, обвинителем (слово actor в языке латинской юриспруденции значило «обвинитель»), он в то же время выступает регулятором повествования и, между прочим, нередко подает себя именно в этой роли (в народном эпосе и

485

в поэзии трубадуров). Его «я» (мы будем обозначать его как я), не отсылает ни к какому определенному понятию[21], это пустое я, ни с кем не соотносимое, то есть всего лишь знак инстанции говорения. Следует отметить, что слово «я» никогда не появляется в высказывании актера; анонимный актер не может сказать «я»; «я » говорят только те, кто наделен именем собственным, — Сентре и Лю-зиньен, и больше нигде это местоимение не появляется (ср. 3.5.2.1). Речь актера присваивается анонимным я говорящего, который, хотя и является СУБЪЕКТОМ, НЕ ЕСТЬ некое лицо[22].

Однако местоимение «я» (франц. je, а также его безударная форма те, ударная moi и притяжательное прилагательное топ «мой») все же появляется в высказывании Актера в начале и в конце книги; в этом случае оно соотносится с именем собственным Антуана де Ла Саля, который рассматривает свою книгу как «письменное послание», как меновую стоимость в кругообороте социальной коммуникации.

A vous, tresexcellent et trespuissant prince, monseigneur Jehan d'Anjou, due de Calabre et de Lorraine, marchis et marquis du Pont et MON tresredoubte seigneur. Apres mes treshumbles et tresobeisans recommandacions, pour obeir a voz prieres qui ME sont entiers commandemens, ME suis delicte a vous faire quatre beaus traictiez, en DEUX LIVRES pour les PORTER PLUS AISIEMENT, dont ce premier PARLERA de une dame des Belles Cousines de France, sans autre nom ne surnom nommer, et du tres vaillant chevalier le sire de Saintre... Et la troizieme istoire sera une addiction que J'AI traicte des croniques de Flendres, qui est tres belle chose a veoir (p. 1).

«Вам, превосходнейшему и могущественнейшему принцу, мон-синьору Иоанну Анжуйскому, герцогу Калабрийскому и Лотарин-гскому, маркизу дю Понт и МОЕМУ грозному властелину. После моих смиреннейших и покорнейших рекомендаций, чтобы выполнить ваши просьбы, которые для МЕНЯ равноценны приказаниям, я с удовольствием подготовил для вас четыре прекрасных трактата в ДВУХ КНИГАХ, чтобы их было УДОБНЕЕ НОСИТЬ С СОБОЙ; в первой из них пойдет речь о некоей даме — одной из Милых Кузин Франции, которую я и буду называть так, не упоминая никакого иного ее имени или прозвища, и об отважнейшем рыцаре сире де Сентре... А третья история будет добавлением, которое Я извлек из хроник Фландрии; в ней содержатся любопытнейшие вещи» (выделено нами. — *Ю. К).*
Ср. также:
Et cy donray fin au livre de ce tres vaillant chevalier qui, oultre les armes, que J'ai dictes, fut en maintes autres batailles..
...Ores, treshault, excellent et puissant prince et MON tresredoubte seigneur, se aucunement pour trop ou peu escripre JE avoie failly, ce
486
que de ligier faire pourroye, actendu que ne SUIS saige ne aussi clerc, il vous plaise, aussi a tous et a toutes, le MOY pardonner, car maintesfoiz tel fait le mieulz qu'i' puet qui ne fait gueres bien, dont n'est pas mervoille, MOY qui SUIS et AY tousjours este rude et de tresgros engin, en maintien, en faiz et en diz, mais pour accomplir vos prieres qui entre tous les seigneurs ME sont entiers commandemens, J'AI fait ce livre dit Saintre, que en fagon d'une lectre JE vous envoye, en vous suppliant que le prenez en gre. Et sur ce, pour le present, MON tresredoubte seigneur, autre ne vous escrips, fors que si treshumblement comme JE scay et PUIS ME recommande a vostre tresbonne et desiree grace, ou que JE soye, et prie le Dieu des Dieux qu'il vous doint entiere joy de trestous voz desirs (p. 308—309).
«И на этом я закончу книгу об этом отважнейшем рыцаре, который, кроме подвигов, о которых я говорил, участвовал во многих других сражениях...
...Теперь, высочайший, превосходнейший, могущественнейший принц и МОЙ грозный властелин, если Я каким-либо образом согрешил, написав слишком много или слишком мало, что легко может случиться, ибо Я не столь мудр и учен, то будет вам угодно, как и всем остальным, извинить МЕНЯ, ибо нередко тот лучше всего поступает, кто вообще ничего не делает, и это не удивительно, ведь Я и сейчас, и всегда был человеком неотесанным, неповоротливого ума, грубым в манерах, речах и делах, но, чтобы исполнить ваши просьбы, которые, по сравнению с просьбами других сеньоров, равноценны для МЕНЯ приказаниям, Я написал эту книгу о Сентре, которую Я вам посылаю в виде ПИСЬМА, умоляя принять ее со всей благосклонностью. И об этом, в настоящее время, мой грозный властелин, Я больше ничего вам не пишу, и мне не остается ничего иного, кроме как со всей покорностью, на которую Я только способен, вручить СЕБЯ вашей высочайшей и желанной милости, в каковой я пребывать желаю, и молю Всевышнего, чтобы он даровал вам полное исполнение всех ваших желаний» (выделено нами. — *Ю. К.).*
В приведенных отрывках субъект дискурса уже не АКТЕР, а АВТОР, иными словами, если придерживаться этимологии слова и его конкретного значения в тексте, он основатель, строитель; он действует, располагает, упорядочивает; он порождает, производит, создает предмет; он ПРОДАВЕЦ (auctor как термин латинской юриспруденции означает «продавец»). На этом основании мы можем выдвинуть гипотезу о том, что инстанция автора возникает именно в тот момент, когда ДИСКУРС начинает рассматриваться как ПРОИЗВЕДЕНИЕ (письменное послание, литература, роман), предполагающее наличие владельца и продавца, наделенного личным именем; стало быть, оно может присвоить себе «я». Таким образом, рождение
487
автора совпадает с рождением романа; у эпоса же нет автора, и даже трубадур находится где-то на полпути от говорящего к продавцу. Роман структурируется вокруг «я», которое присваивается неким лицом, утверждающим себя посредством письма. Написанное (книга) становится ЗАКОНОМ, который придает «я» актера (его игре) упругость индивида, обладающего собственной биографией (автора). Письмо, рассматриваемое в

качестве ПРОИЗВЕДЕННОГО продукта, уже готовой дискурсной репрезентации, берет на себя ту же мозаичную роль, которую в эпосе исполняла идеологема символа (Бог), и начинает обыгрывать амбивалентность знака перед хозяйским взором писателя (который тем самым приравнивает себя к Богу). О том, что Антуан де Ла Саль использует символ, но постепенно переходит от символической АНОНИМНОСТИ к ПОЛНОЗНАЧНОМУ «Я», свидетельствуют особенности употребления личных местоимений. Например, эмфатическая форма субъектного личного местоимения (je dis, MOI «я говорю, Я»), возникшая в XTV в., в романе «Жан де Сентре» отсутствует. Субъектные местоимения, типичные для сред-нефранцузского, но неизвестные старофранцузскому, часто опускаются. У.П.Шепард, исследовав их употребление, представил результаты своих подсчетов в виде следующей таблицы[23]:

	Местоимение присутствует	Местоимение отсутствует	
Je «я»	192	68	3:1
Tu «ты»	38	8	41/2 :1
Il «он», elle «она»	329	110	3:1
Il neutre «il среднего рода»	54	61	1:1
Nous «мы»	20	10	2:1
Vous «вы»	149	90	16/10:1
Ils, elles «они»	65	27	2:1

Схема 9

В романе «Жан де Сентре» личные местоимения скорее употребляются так, как это наблюдалось в старофранцузском языке; по-видимому, Антуан де Ла Саль избегает эмфатического выделения субъекта-лица и предпочитает анонимность, когда «я» рассказчика сливается с безличным «он» Бога, чье слово представляет собой ужатое до эмблемы выражение истины. Бывший солдат, став писателем, не принимает полностью на вооружение высказывание-знак, референтом которого явилась бы речь некоего «я», но он дает понять, что его высказывание, будучи не в состоянии поименовать и тем более записать ненаблюдаемое, символизирует речь «я», находя убежище в «не-я».

488

3.5.1.3. ***Трансместоименный статус текстовой продуктивности.*** — Хотя в основу реалистического романа положен двойной статус писателя (актер-автор), тем не менее ясно, что акт письма не сводится ни к тому, ни к другому; акт письма — это некая ФУНКЦИЯ, она заключается в том, чтобы, преодолев «я» автора-лица, совместить анонимное «я» актера с безличным, реляционным «он», с помощью которого разнородные высказывания попадают в интертекстовое пространство письма. Таким образом, письмо, колеблясь между я и «он», отвергает лицо и тем самым освобождает себя от блокирования неким субъектом. В самом акте письма автор (ни субъект-обвинитель, ни лицо-продавец, стало быть, ни субъект рассказа, ни субъект высказывания) выступает как некая не поддающаяся концептуализации и индивидуализации «инстанция»; иначе говоря, автор — это не-инстанция, пустое пространство, в котором возникают и связываются между собой инстанции. Мы выдвигаем положение, что инстанция письма, которая может мыслиться через некое «я», но никогда не сводится к ПРОГОВАРИВАЕМОМУ «я» (то есть к «я», присваиваемому неким субъектом или лицом), есть ТРАНСМЕСТОИМЕННАЯ, а следовательно, ТРАНССУБЪЕКТНАЯ и, как таковая, ТРАНСВЕРБАЛЬНАЯ «инстанция».

3.5.1.4. ***Идеологема знака, рассматриваемая через различные статусы актанта «отправитель».*** — Колебания автора романа между ПОЛНОЗНАЧНЫМ (личным) «я» и реляционным (безличным) «он» свидетельствуют о распаде средневековой традиции СИМВОЛА, которая опирается на семиотическую систему, заблокированную однозначными отношениями между формой и смыслом при отождествлении личности рассказчика с не-лицом, оп-лотненным в виде эмблематической речи «его», равного Богу. На смену этой традиции идет идеологема ЗНАКА; в ней происходит удвоение истины в

результате изменения характера символического отношения: отношение «слово (референт) — Бог (истина)» заменяется на отношение «слово ("я" или референт) - текст (я/он)».

Идеологему знака в высказывании Автора нетрудно распознать, сравнив два варианта романа — оригинал и исправленный текст (рукопись Барруа). Проведя это сравнение, мы установили, что первый вариант текста, который Антуан де Ла Саль, по-видимому, надиктовал писцу (поэтому он представляет собою скорее устный дискурс, хотя это УЖЕ письмо, ибо предназначен для записи), отличается от второго варианта, исправленного самим Ан-туаном де Л а Салем; отличие заключается в том, что референци-альный дискурс (речь «я») трансформируется так, как того требует построение текста (письмо я/он). Таким образом, Антуан де Л а Саль берет в руки перо лишь на втором этапе; держа перед глаза-

489

ми исписанную страницу и рассматривая ее в пространстве всей книги, он вносит поправки «своим прямым, мелким, дрожащим и довольно неряшливым почерком», проявляя при этом «невозмутимое невежество по части орфографии», но блюдя «чрезвычайную точность в пунктуации». Антуан де Л а Саль расчерчивает текст на манер шахматной доски; кажется, будто главный предмет его забот — это стыковка текстовых синтагм, их упорядочение с помощью пунктуации и перераспределения синтаксических связей между ними, равно как и между крупными текстовыми блоками[24] . Позже мы предложим логическую схему сочленения синтагм, которое при линейном анализе кажется непонятным. (Р. Де-зонэ говорит о «капризах правки».) Таков, например, пассаж, в котором Сентре после повышения по службе обращается со ело-, вами благодарности к шталмейстеру, дворецкому, королю и королеве (так в первоначальном варианте); в исправленном варианте восстанавливается иерархический порядок: вначале благодарность приносится королю, а королева отодвигается на последнее место, чтобы оправдать смену пространства, которая следует далее в повествовании (поскольку королева находится в своем покое, то, чтобы обратиться к ней, ЛОГИЧЕСКИ необходимо переместиться из одного места в другое в пространстве повествования). Еще один пример подобного рода можно обнаружить в рассказе об измерении длины копий.

Однако некоторые места в тексте не были исправлены; это дало повод современным исследователям заметить, что «Антуан де Ла Саль не очень искусный рассказчик, иногда он забывает о подлежащем и продолжает фразу совсем иной конструкцией». Например: «Те, кто опрометчиво заблуждаются во всех делах, все можно исправить, кроме ошибок, связанных с бестолковой подготовкой войн и сражений» (49); «король, который по причине своей учтивости и хороших отзывов о нем, охотно на это согласился» (94); «и мы знаем, что если бы мадам узнала, что с нами станет, я уверена, она была бы этим совсем не довольна» (342)[25].

То, что названо неискусностью писателя, на самом деле может быть неспособностью Антуана де Ла Саля освободиться от идеологемы символа (однозначная, прямо высказываемая истина) и перейти к идеологеме знака (двойственная, недизъюнктивная истина) и при этом не попасть в западню всемогущего Слова; совсем наоборот, его письмо — это слово, подобное текучему звуку, оно именует как придется уже имеющийся в наличии предмет, о котором говорящему «известно», что он не может быть назван. Частые пробелы, так и оставшиеся незаполненными, свидетельствуют о головокружении, испытываемом перед лицом невыразимого, и об искушении молчанием, которому подвергается пишущий при

490

всяком переходе от одного типа дискурса к другому (от одной иде-ологемы к другой). Подобное явление, хотя и бесконечно более осознанное и контролируемое, наблюдается в совсем иную историческую эпоху - в начале XX в. и особенно в 30—50-е годы, — в литературе, получившей наименование литературы «потока сознания». В романах Джойса, но прежде всего в романах французских писателей (в определенной мере у Натали Саррот и особенно у Беккета) развертывается борьба со ЗНАКОМ (словом), но при этом роман по-прежнему остается РЕЧЬЮ (звуком, phone, который рассматривается как ВЫРАЖЕНИЕ мысли, существующей до ее языкового оформления). Если в XV и XVI вв. романному высказыванию удалось вырваться из структуры символа и подчиниться знаку, то ныне, в XX

в., роман чувствует себя неудобно, проговариваясь в структуре знака (и в его идеологеме), но по-прежнему оставаясь ее пленником в той мере, в какой он стремится быть ВЫРАЖЕНИЕМ некой сущности (психологической, интеллектуальной), предшествующей ее языковому воплощению. Роман «потока сознания», наводя мосты между двумя краями разлома, разделяющего действительность и речь (в этом он следует реалистическому роману), но осознавая ограниченность речи, структурируемой в процессе коммуникации и ради нее же (это «осознание» как раз и отличает его от реалистического романа), восстает против определенного продукта символического мышления (структуры реалистического высказывания), но не выходит при этом за рамки его идеологемы (диадическое мышление, выражение). Отсюда проистекает карнавализация романа; ныне мы наблюдаем настоящую одержимость невыразимым (один из романов Беккета как раз озаглавлен этим словом); дискурс теряет синтаксическую связность, распадается, нарушается порядок слов, изменяется даже сама их фактура. Таким образом, вновь возникает тяготение к ме-ниппее, как это неоднократно наблюдалось в переходные периоды истории литературы. В этих условиях неизбежно совершается трансгрессия «закона»; на этот раз оспаривается закон знака, подобно тому как в XV в. подвергался сомнению закон символа. Эту «трансгрессию» общество усваивает, узнавая себя в ней, и превращает ее в закон; поток сознания становится более или менее бесспорной «нормой» современного романа. Так еще раз мятеж против словесной структуры терпит неудачу перед лицом закона Слова, каковым является закон выразительности. Стремясь быть выражением чего-то преднаходимого, слово сталкивается со словом же и удваивается, изничтожая себя. Литература потока сознания, представляя собой апологию невыразимого, превращается в закон и тем самым ставит последние пределы выражению; вслед за ней
491
возникает проблема преодоления пространства выражения и выхода на другую сторону от него. Через знак заявляет о себе ПИСЬМО.

3.5.1.5. ***Раздвоение отправителя на субъект высказывания-процесса и субъект высказывания-результата. Трансцендентный субъект.*** — Вернемся, однако к роману Антуана де Ла Саля. АКТЕР фигурирует в нем в качестве персонажа наравне с другими; таким образом, насколько нам известно, Антуан де Ла Саль - первый французский прозаик-романист, который сознательно обнаруживает свое присутствие в тексте, — присутствие персонифицированной субъектности, точка зрения (дискурс) которой сплавляет рассказы о различных приключениях Сентре в единое романное целое. Процесс конституирования СУБЪЕКТА литературного дискурса находит проявление в той дистанции, которую он занимает по отношению к своему собственному слову и к слову персонажей. Речь Актёра ПРЕДМЕТНА, внешне она выглядит однозначной, отсылает лишь к своему предмету, нацелена на объективно истинный референт и не подвергается сомнению в речи ДРУГОГО. Тем не менее в этой денотативной речи обнаруживаются постоянные колебания между субъектом высказывания-процесса ($С_{вп}$) и субъектом высказывания-результата ($С_{в}$). Транссинтаксический анализ (термин Бахтина) речи Актера показал бы, что она вся пронизана колебаниями, свидетельствующими о боязни Актера (субъекта высказывания) утвердить некую истину, подкрепив ее авторитетом автора (субъекта рассказа), иными словами, постулировать некий референт/означаемое, автономный по отношению к дискурсу/означающему. Литература стремится умалчивать о своем осознании собственной аподиктичности.

«В то время при дворе королевы Богемии Бонны, супруги упомянутого короля Иоанна, жила одна довольно молодая вдова, принадлежавшая к числу Милых Кузин, но о ее имени и знатности история умалчивает по причине, о которой вы узнаете позже. Эта дама после кончины монсиньора ее супруга, по какой-то неизвестной причине или для того, чтобы походить на настоящих вдов древности, о которых в великолепных сочинениях римских историков содержатся столь одобрительные отзывы, но о них я ради краткости говорить не буду и вернусь к рассказу об этой даме, которая с тех пор, как лишилась мужа, ни разу не захотела иметь спутника. Мне прежде всего кажется, что она хотела следовать примеру вдов древности, если, как говорят историки, у римлян был весьма похвальный обычай... И об этом говорит Апостол в своем первом послании к Тимофею и т. д., в V главе: "Почитай вдов"» (с. 2-3).

Возникает впечатление, что Антуан де Л а Саль испытывает чувство неудобства при осознании литературы как знака (при этом происходит параллельное осознание автором себя в качестве инстанции дискурса), и он успокаивает себя, обращаясь к другому литературному тексту, — к греческим и римским авторам, к Священному писанию и т. д. Колебания между я: я: я/он завершаются растворением я в авторитете некой иной книги, которая функционирует наподобие внешнего голоса; для романа «Жан де Сентре» как книги переходного периода внеположный текст выступает одновременно как пермутационный порядок письма и как истина Слова. Подобная амбивалентность наблюдается, когда исходно фонетическое высказывание претерпевает изменения при включении в текст романа (см. об этом ниже); блазоны и выкрики глашатаев вписываются в роман как некий аккорд отклонений, изменяя при этом свою идеологему.

В идеологеме знакового мышления любая запись предполагает установление некоего порядка, поиск мотиваций для устного слова. С началом эпохи Возрождения утверждается новый тип письма — слово, осознающее, что его референтом является другое слово.

Исправления, внесенные Антуаном де Ла Салем в надиктованный им текст, позволяют проследить процесс упорядочивания устной речи и превращения ее в письменный текст. «Перечитывая [текст], Антуан де Ла Саль стремится перенести в рассказ мельчайшие подробности реальной действительности. Как только в каком-либо пункте нарушается правдоподобие, он тут же вмешивается. Это великолепный романист», — констатирует Р. Дезонэ[26]. Придерживаться правдоподобия для Антуана де Ла Саля означает так преобразовывать поток речи, чтобы тот приобрел мотивированность, требуемую жанром — письменным текстом романа.

Старание, с каким Антуан де Л а Саль упорядочивает графический облик текста, граничит с манией. Интересно наблюдать, как старый воин тщательно продумывает последовательность абзацев, делает выделения, меняет начертание букв, использует разные чернила. Он пользуется чернилами двух цветов — красными и черными, четко обозначает начало абзацев, подчеркивает особо важные места и дает эксплицитные указания: «Начните с новой строки», «Напишите красными чернилами», «Перепишите такое-то место черными чернилами», «Подчеркните». Текст, написанный по-латыни, чаще всего подчеркнут. Указания ономастического характера написаны совсем иным почерком по сравнению с замечаниями по поводу каллиграфии: они написаны заглавными буквами с ломаными линиями. Слово АКТЕР пишется большими или маленькими буквами в зависимости от того, идет ли речь о

начале или продолжении главы. Наряду с тонко разработанной графикой следует также отметить, во-первых, точность ПУНКТУАЦИИ (а значит, важность, придаваемую Антуаном де Ла Салем ритму и СКАНДИРОВАНИЮ), во-вторых, маниакальное упорство, с каким он ИНВЕРТИРУЕТ члены, особенно когда речь идет о корреляции противопоставленных членов (тем самым он делает акцент на отрицании, что связано с осмыслением двух противопоставленных членов как альтернирующих) — «сокровище моей жизни и смерти» исправляется на «сокровище моей смерти и жизни». В результате письменный текст Антуана де Л а Саля читается как значимый в самом своем начертании, в своей организации, напоминающей логику иероглифа. Можно сказать, что он затронул саму суть текстового смысла: переход от символа к знаку порождает возможность иной семиотический практики, основанной на тексте как ритмическом порядке, который должен функционировать как некое уравнение ПЕРЕМЕННЫХ без отсылки к какой бы то ни было истине (к Богу или к иному слову), внеположной тексту. Потребуется еще много времени для того, чтобы знак исчерпал себя в реалистическом романе, и тогда письмо станет опираться на такую семиотическую практику, в которой единицы дискурса взаимодействуют друг с другом как переменные, обретающие то или иное значение в зависимости от их позиции в написанном тексте. «Песни Мальдорора» и «Стихотворения» Лот-реамона — первые произведения, построенные в соответствии с этим принципом.

Итак, роман «Жан де Сентре» - текст двойственный, он связан и с символом, и со знаком, с Книгой как Законом и с Голосом как средством выражения; он фонетичен в том смысле, что стремится выразить нечто преднаходимое, то, что предшествует знаку (слову); это вербальное

письмо или, вернее, письменная вербализация. Высказывание Актера в конце концов объемлет собою весь текст и заявляет о себе как о главенствующей инстанции, как «я», присвоенное неким субъектом. Автор — это тот, кто НАБЛЮДАЕТ, это свидетель, встающий на некую точку зрения, находящуюся вне описываемого процесса; он ПРОГОВАРИВАЕТ СЕБЯ в качестве того, кто находится вне слышимого им и вне им же произносимого. Его высказывание ОБРАМЛЯЕТ и КОММЕНТИРУЕТ каждый диалог в романе. Например: «АКТЕР — И когда Мадам закончила таким образом свою речь, Сентре, будучи молод и поражен столь великолепными наставлениями, не ответил ничего. Тогда она сказала ему: "Ну, сударь, что вы на это скажете? У вас бы хватило мужества так поступить?" Тогда бедняга взглянул на нее и тихо произнес: "О да, мадам, охотно". — "Вы бы так поступили, мой друг?" — "О да, мадам, с удо-

494

вольствием. Но о какой даме вы говорите, кто та дама, что хотела бы иметь меня своим слугой, любить такого, как я?.."» (с. 34).

Автор вводит себя в повествование ради КРАТКОСТИ, чтобы ОПУСТИТЬ речи других; вместо того чтобы процитировать их, он скандирует, нанизывая ритмические последовательности:

« АКТЕР — Тогда Мадам поднимается с места и громко говорит своим дамам... Тогда, следуя ее наставлению и притворившись немного смущенным, он остановился, но Мадам быстро вернулась, затем подозвала его и сказала громко так, чтобы все хорошо слышали: "Ну так, сударь, могу ли я узнать, кто ваша дама? А если я угадаю, поклянитесь, что подтвердите мою догадку. *Это такая-то, такая-то или такая-то?"— "Нет, мадам". — Такая-то, такая-то или такая-то?"*— "Нет, мадам..."» (с. 49).

Одна из основных функций автора заключается в использовании блазонов - при описании торговых заведений, покупок Сентре (с.51), его одежды (с. 63, 71, 72, 79 и др.), его оружия (с. 80). Высказывания этого типа однозначны, они отсылают исключительно к своим референтам — объектам, и их можно назвать ОБЪЕКТНЫМИ ВЫСКАЗЫВАНИЯМИ. Хотя объектное высказывание нередко произносится одним из героев романа (Дамой, купцом и т.д.), оно присваивается Автором, причем всегда вводится на письме словом «Актер».

Я/он Актера раздваивается, выделяя из себя персонифицированное «я», которое репрезентирует осознающего себя субъекта — того, кто пишет. Не проговариваемое в тексте «я» занимает некоторую дистанцию по отношению к фонетическому высказыванию, чтобы произвести его оценку. Именно это рассказывающее «я» и производит все эти рубрики, приводит суждения и оценки пишущего субъекта по поводу того, что будет написано. Субъект высказывания-процесса предшествует письму как ряду означающих, он проявляет себя в рубриках и по существу является субъектом означаемого; переживая себя как нечто предшествующее высказыванию, он укоренен в идее, предшествующей речи. Этот трансцендентный субъект предстает как двойник описывающего (говорящего) автора; он автор-комментатор, продуцирующий вторичный, классифицирующий метадискурс и обретающийся до и поверх следующего далее повествования: «О том, как Сентре прощается с королем, королевой и со всеми придворными, и о дарах, которые они друг другу преподнесли» (с. 134 и след.). Подобные подзаголовки, вводимые словами «О том, как», коннотируют дискурс «знания», они указывают на наличие соглашения между описывающим субъектом (романным субъектом, «автором») и субъектом «знания»; бывает и так, что, как это наблюдается в романе Антуана де Ла Саля, романный субъект оказывается субъектом «научного знания». Указанное со-

495

глашение носит идеологический характер, поскольку предполагается существование трансцендентного означаемого, предшествующего уровню означивания. Следует отметить, что речь идет об основной предпосылке научного знания рассматриваемого периода — схоластике, а построение романа происходит под мощным влиянием схоластического мышления.

Романный субъект, внешний по отношению к тексту романа, то есть его трансцендентный субъект, появляется также для того, чтобы заменить время вербализации «текстовым» временем, диктуемым организацией романа. «Здесь я не буду говорить о почестях, возданных

Сентре, о дарах и о расставании, а поговорю о его визите к королю, об обетах и путешествиях, которые совершила Мадам из любви к нему» (с. 137). Субъект книги предстает как некий остаток свободной и своевольной мысли, которая управляет словом субъекта (я/он), чтобы подчинить его законам слова, упорядочиваемого в соответствии с правилами нарративного синтаксиса.
Таким образом, высказывание Актера-автора оказывается двуслойным: с одной стороны, поток речи, с другой — синтаксический закон. Каждый страт наделяется своим субъектом: я/он - в нарративном высказывании, предстающем как описывающая речь; «я» — в метанарративном рассказе, предстающем в виде культурного комментария к естественному дискурсу. Субъект я/он риторический, субъект «я»[27] — субъект литературы, а стало быть, и романа. Первый субъект трансцендентен в том смысле, что он именует нечто внешнее, рассматриваемое как независимое от самой речи (то есть от готового высказывания-означающего), но при этом остается анонимным, немым, имплицитно присутствующим в структурных взаимосвязях дискурсов персонажей, в которых он себя отчуждает. Второй же субъект связан со сферой трансцендентного двояким образом, поскольку он 1) преодолевает анонимность и конституирует себя как индивидуальность и субъект-ность; 2) навязывает закон символического характера, каковым являются риторика, логика, линейность и т.д., рассматриваемые в качестве некой нормы, предшествующей речи. Этот метасубъект призван занять привилегированное положение — в точке пересечения научных, социальных и политических НОРМ эпохи господства символа; он располагается в фокусе идеологемы этой эпохи, выражая ее в дискурсе, граничащем с научным дискурсом. Выставляя себя в качестве «субъекта письма» и в то же время описывая законы этого письма, он остается в сфере звука, голоса, символа по той самой причине, что он только описывает (но не выписывает) траекторию функции письма.
Письмо как разрядка, различение, постоянное изглаживание собственной текстуры не имеет субъекта; подобного рода письмо
496
не допускает репрезентации субъекта в самом тексте. Субъект письма — всего лишь конечный вербальный эффект — неспособность речи отрицать самое себя, не оставаясь значимой. Такой «субъект» возникает в результате словесного упорядочения, он и есть сам механизм упорядочения и воссоздается как «субъект» лишь в процессе прочтения, тяготеющего к символизму (например, в случае, если бы мы захотели приписать сочинения Лотре-амона некоему «автору»), или в процессе псевдописьма, которое всего лишь «транскрибирует» неспособность знака постичь многомерное пространство с помощью своих недизъюнктивных диад (таково «письмо» Антуана де Ла Саля и любого современного ре-алистического романа, в котором (рассказывается) РЕПРЕЗЕНТИРУЕТСЯ — отзвук схоластики — акт письма). Поэтому мы предпочитаем говорить не о субъекте письма, а о текстовой продуктивности; «субъект» этой продуктивности пуст, его образом может служить шарнир, заставляющий вращаться слова, фразы, абзацы. В особого рода литературе, сложившейся к концу XIX в. (Лотреамон, Руссель, Батай), присутствует некая неписьменная агглютинативная функция, производящая текст; по его завершении все сущности, из которых он был построен, изничтожаются, включая и такую сущность, как «субъект». Даже если применительно к подобного рода текстам по-прежнему говорят о «субъекте», то этот субъект есть всего лишь конечный эффект, результат прочтения, хранящего верность правдоподобию.
Развертывание инстанции «Автор», выступающей в виде стратифицированного Слова, уровни которого связаны между собой функцией недизъюнкции, четко прослеживается и в других произведениях Антуана де Л а Саля — в «Ла Сале» и в «Салате», представляющих собой компиляции из текстов классических авторов, фантастических рассказов (даже пересказов сновидений, как, например, «Сивилла»), моральных наставлений и личных впечатлений. Разнородные дискурсы, заимствуемые у разных говорящих, объединяются между собой и образуют мозаику, подаваемую от имени того, кто говорит в последней инстанции, — от имени Автора, Ла Саля. Игра слов: «Ла Саль», «Салат» — полуиронических, полусерьезных названий, образованных от фамилии Ла Саль, также свидетельствуют о недизъюнктивном функционировании романа-знака: МНОГОГОЛОСИЕ «независимого» слова подчинено Слову того, кто пишет.

3.5.1.6. ***Нарративное и дистрибутивное высказывание.*** — Появление в книге Антуана де Ла Саля инстанции АВТОРА в виде ПИСЬМА и ее соотношение с другими инстанциями в тексте позволяет нам скорее лишь ощутить, чем четко выделить в письменном (репрезентированном) тексте неписьменную (немую) функ-
497
цию инстанции письма, названную нами выше трансместоименной. В высказывании, производимом пустым я Актера (как трансформации Автора), субъектом всегда является *он.* Сосуществование я/он выступает в двух формах.
Во-первых, оно проявляется в НАРРАТИВНОМ ВЫСКАЗЫВАНИИ Актера, когда само я описывает (говорит). Соотношение я/он сводит всю поверхность дискурса к анонимной, безличной, даже не понятийной точке — к я. Можно сказать так: в данном случае инстанция АКТЕР выполняет концентрирующую функцию по отношению к бесконечности дискурса и его инстанций. Поэтому нарративное высказывание можно назвать ЦЕНТРОСТРЕМИТЕЛЬНЫМ высказыванием: оно сводит высказывания всех субъектов-актантов к я субъекта высказывания, которое в романе Антуана де Ла Саля проявляется в виде «я» автора произведения («я» писателя-лица).
Центростремительное высказывание по видимости однозначно, оно сводит свой объект к пустоте не-понятия («субъекта» письма), не релятивизируемого внешним словом, ибо таковое невозможно в высказывании, рассматриваемом как письмо. Однако в центростремительном высказывании происходит постоянное колебание между я АКТЕРА (не-понятием, не-сущностью, пустотой), полнозначным «я» АВТОРА и «он» персонажа (превращающего высказывание-процесс в высказывание-результат). Судорога сомнений пронизывает фразу Актера, свидетельствуя о боязни пишущего (я/он) подчиниться некой истине (полнозначному «я», присваиваемому говорящим субъектом) или некоему объектному слову в таком ТЕКСТЕ, в котором инстанция «автор» функционирует лишь для того, чтобы обеспечить взаимоосвещение текстов — чередование языков в интертекстовом целом: «В то время...» (с. 2, цитата приведена выше). Ср. также:
«АКТЕР. — О, ложные любовные страсти, порочные и непостоянные! Неужели вы всегда будете походить на преисподнюю, которая никогда не насытится, поглощая души? Неужели вы никогда не устанете истязать и убивать сердца? Неужели Бог и природа наделили вас такой силой, что вы способны отнимать и вбирать в себя сердца пап, императоров, императриц, кардиналов, королей, королев, архиепископов, герцогов, герцогинь, патриархов, маркизов, маркиз, епископов, принцев, принцесс, сердца аббатов, аббатисс, графов, графинь и людей всех иных сословий и духовных и светских религий? И у многих из них вы отняли сердца, как о том написано в многочисленных историях, и этими сердцами вы пользуетесь совершенно ложным и скверным образом, а затем, совершенно смутив их, вы покидаете их и ставите себе в заслугу, что погубили их души, если Бог над ними не сжалится, а также их честь, свидетельницу этих злодеяний. — Но, оставив эти рассуждения, я возвращаюсь к тому, о чем говорил.
498
АКТЕР: И когда Мадам была просто вне себя под действием этой силы, страдания их сердец были так велики, что я не смог бы ни передать, ни описать их; однако Аббат дал обещание, что будет часто навещать ее в переодетом виде, и, лелея эту сладкую надежду, и с величайшей скорбью в сердце они расстались. И общество было бы приятным, если бы не разлука» (с. 300—301).
Субъект высказывания-процесса — писатель, выступающий в роли субъекта-автора своего дискурса; это субъект, который контролирует свою «речь», к нему сходятся все ДРУГИЕ дискурсы, оп-редмеченные в виде диалогических актантов, к которым обращается «я» («вы», папы, короли, императоры и т.д.), или же в виде ДИСКУРСОВ, превращающихся в «они» — актанты дискурса «я» (Мадам, Аббат).
Дискурс, обозначенный Антуаном де Ла Салем как принадлежащий Актеру, может принимать иную форму; мы назовем его ДИСТРИБУТИВНЫМ ВЫСКАЗЫВАНИЕМ - в этом случае актер превращается в регулятора, диспетчера дискурса. Следовательно, перед нами такое я, которое заставляет говорить других. Тогда функция я/ он заключается в том, чтобы включить пустую точку инстанции «Актер» в сеть дискурсных инстанций, соотнесенных с

ПЕРСОНАЖАМИ и образующих пространственно-временную решетку повествования. Благодаря этой функции рождается персонаж — «он», становящийся субъектом-лицом своего дискурса; благодаря этой же функции возникают время и пространство, а инстанция актера (автора), то есть породивший их субъект рассказа, заключается в скобки. Дистрибутивное высказывание Актера можно назвать ЦЕНТРОБЕЖНЫМ ВЫСКАЗЫВАНИЕМ.
Итак, Актер как субъект высказывания одновременно ретранслирует я/он 1) в то, что он высказывает как не-лицо, используя актан-тное «я», которое играет роль объекта рассказа и субъекта высказывания; 2) в то, что он заставляет проговаривать с помощью «они» (не-лиц), которые становятся персонажами-субъектами «своих» высказываний, наделяясь личным именем.
Во втором случае, в случае «центробежного высказывания», трансместоименная функция Актера находит свое воплощение в дискурсной драматургии посредством метаморфозы не-лица я, превращающегося в персонаж (они). И Дама, и Сентре представляют собой результат опредмечивания «он», овеществления функции ЗАМЕЩЕНИЯ и РЕТРАНСЛЯЦИИ, которую выполняет инстанция письма — я/он.
По мере развертывания текста Автор ассимилирует речи других персонажей. Вначале рубрика «Автор» вводит дискурс Дамы (с. 51), когда она говорит от имени лживого «я», предназначенного для публики, а стало быть, социально признанного и полезного, с тем
499
чтобы скрыть от двора истинный характер отношений между ней и Сентре. Затем под рубрикой «Автор» приводится речь Дамы, содержащая описание одежды, которую должен, по ее мнению, носить Сентре; здесь блазон оказывается той общей основой, на которой высказывание автора сливается с высказыванием Дамы, вернее, высказывание автора не испытывает нужды в удвоении и выделении некоего глашатая (персонажа). Автор все глубже проникает в недизъюнктивное функционирование дискурса Дамы; на с. 57 он приводит высказывание Дамы, в котором указано на ИСТИННОСТЬ слов, обращенных ею к Сентре, а не к придворным. Происходит как бы раздвоение на внутреннее/внешнее, на истинное/ ложное, и именно в промежуток между этими двумя элементами погружается недизъюнктивный психологический дискурс, присваиваемый рассказчиком (Автором). Однако следует отметить, что усвояемая Автором внутренняя истина представляет собой нейтральную поверхность, состоящую из описаний и цитат; автор по-прежнему выполняет транcличностную функцию, хотя последняя и подвергается расслоению в результате наличия функции «притворства», того хромающего отрицания, которое программирует весь роман. От начала к концу книги высказывание автора становится все более множественным, многоголосым. Оно может вбирать в себя как слова Дамы, которая маскирует свою любовь к Сентре грубым с ним обращением, так и слова Сентре, который любви к Даме противопоставляет сыновнюю любовь к матери (с. 59). В одном месте можно наблюдать, как под рубрикой «Актер» объединяются три инстанции дискурса; во-первых, это дискурс Дамы, она почти всегда проговаривает в речи второе лицо («вы...»); во-вторых, это дискурс самого автора, который использует 3-е лицо единственного числа — «он», ставшее персонажем «Сентре», и, наконец, дискурс от 1-го лица, представляемый как дискурс короля; последний есть не что иное, как еще одна пермутация того же высказывания (высказывания Автора, на этот раз присваиваемого третьим лицом - «он» [королем], которое подает себя как «я»). Таким образом, транcличностное я/он Автора претерпевает целый ряд метаморфоз, используя все пространство местоименной парадигмы; то это непонятийное, пустое, прямое я, то реляционное «он», проговариваемое в виде «ты» или «я».
3.5.2. Стратификация высказываний других актантов
Недизъюнктивная стратификация слова Автора проявляется не только в ряде актов посредничества между различными «я» и в их соотнесении с другими местоименными инстанциями в рамках высказывания, вводимого рубрикой «Актер», но также и через ряд персонажей и их соотнесение с высказываниями автора, равно как и через соотнесение высказываний самих персонажей.
Прежде всего, следует уточнить, что эти персонажи далеки от персонажей эпических циклов, которые «никогда не предполагают заранее, никогда не подготавливают, не предусматривают, не организуют поле темпоральное™, на котором они собираются действовать; они никогда не являются источником и началом действия»[28]. Иными словами, они всецело подчинены решающему слову Автора-Бога. Действительно, эпические имена не обозначают личностей в современном смысле слова, то есть некие инстанции дискурса, представляемые как независимые

от слова Автора; эти имена обозначают посредников в дискурсной цепи, которая их конституирует и себе подчиняет. Их речь одноголоса, их высказывания не дистанцированы от них самих или по отношению друг к другу.

Совсем иначе ведут себя персонажи в романе; они остаются дискурсными инстанциями[29], сохраняющими сходство между собой, несмотря на свою дифференциацию, и предстают в виде участников некоего диалога.

3.5.2.1. Сентре. — Сентре — это анонимность автора, манифестируемая именем собственным и отчуждаемая в «другом» ради того, чтобы сделать возможной недизъюнкцию между дискурсными инстанциями, порождаемыми словом Автора-метасубъекта. В общем случае высказывание Сентре представляет собой объектное высказывание. Оно подчинено высказыванию Автора, которое не вносит в него никаких изменений; чаще всего оно предстает в виде одноголосого высказывания, уточняющего позицию самого Сентре и объективирующего его в качестве независимой от автора сущности. Высказывание Сентре подается от 1-го лица единственного числа — «я». Таким образом, Сентре оказывается единственным персонажем, который присваивает себе «я», зарезервированное за высказыванием Автора, когда тот представляет себя в качестве говорящего. Интересно отметить, что употребление местоимения «я» коррелирует с использованием имени собственного: Сентре (не считая рыцаря Люзиньена) — единственный персонаж, наделенный именем собственным. У Дамы нет имени (в соответствии с куртуазной традицией Дама не может быть названа, у нее есть только псевдоним, senhal), нет его и у Аббата, королевы, короля и других основных персонажей романа. Получается, что «я» может произнести только тот, у кого есть личное имя[30].

Так, в одном из эпизодов главы IX, озаглавленной «О том, как маленький Сентре облачился в подобающие одежды...», высказывание Сентре, общающегося с купцами и ремесленниками, характеризует его как в социальном (озабоченность деньгами, все воз-

500

501

растающая роль денег в обществе XV в.), так и в личностном плане (тщеславие, самолюбие). Предметное высказывание Автора, вводящее объектное высказывание, не изменяет смысла и не нарушает цельности последнего.

«Тогда он идет к Перрену де Солю, королевскому портному, и говорит ему: "Перрен, мой друг, за сколько ты сошьешь для меня к следующему воскресенью камзол из ярко-красного дамаста?" Перрен немного подумал, снял с него мерку, а потом спросил: "А деньги у вас есть?" — "Да, Перрен, только чтобы не очень дорого". И тогда Перрен, будучи со всеми очень вежлив, сказал ему: "Сентре, сын мой, поверьте мне, дешевле шести экю быть не может, зато работа будет самой тонкой". Тогда Сентре, будучи молод и нетерпелив, берет свой кошелек и вручает ему шесть экю» (с. 51).

Однако чаще всего дистанция между предметным высказыванием (Актера) и объектным высказыванием (персонажа) устраняется. Их недизъюнктивность проявляется следующим образом.

А. Она проявляется в графической архитектонике текста, ибо слова Сентре редко фигурируют в пассажах, озаглавленных его именем. В большинстве случаев они входят в состав высказываний, вводимых рубрикой «Актер». Поскольку нам известно, с каким усердием Антуан де Ла Саль правил свой текст, это обстоятельство нельзя отнести за счет его небрежности. Объяснение тому иное: писатель с трудом отделяет свое предметное высказывание от объектного высказывания персонажа. Хотя эти два высказывания на самом деле разнятся между собой, все же сходство между ними столь велико, что они объединяются под одной и той же рубрикой «Актер». Высказывание Сентре входит составной частью в несущее истину слово, субъектом которого является Автор Произведения. Высказывание Сентре пока еще не стало внеположным, нейтральным и одноголосым, не стало инстанцией, независимой от высказывания Актера. Высказывание Сентре — это постоянный диалог с высказыванием Актера. Ср. следующий отрывок: «АКТЕР. — Маленький Сентре, [который никогда не думал о служении одной-единственной возлюбленной даме], не знал, что сказать, и только встал на колени и произнес: "Мадам, я сделаю все, что вы соизволите мне приказать". — "И так, держа свою руку в моей, вы обещаете быть верным мне?" — "Да, клянусь Богом. Я буду предан вам, мадам, буду верен своему слову и сделаю все, что вы соизволите мне приказать". — "Ну так встаньте, внимательно слушайте мои слова и запомните их"» (с. 36).

Переход от высказывания Актера к высказыванию Сентре не отмечается изменением вводной

рубрики: получается так, будто персонажа не существует и диалог не выходит за рамки авторского дискурса. Однако недизъюнкция проявляет себя на уровне выска-
зывания самого персонажа. Первая фраза с чисто лингвистической точки зрения представляет собой синтаксическое единство. При «транслингвистическом» анализе в ней обнаруживается градация отношений между персонажем-субъектом высказывания и Автором-субъектом рассказа. Часть фразы, заключенная нами в скобки, — это фрагмент центростремительного высказывания Актера: субъект-актер вводит его в свое собственное высказывание, заставляя нас поверить, что оно принадлежит другому — Сентре. Иными словами, высказывание, якобы принадлежащее Сентре, конвергирует с высказыванием Актера, которое его собой охватывает; центростремительное высказывание воплощает в себе функцию сходства-различия между высказыванием, которое предстает как произведенное Автором, и другим высказыванием, произнесенным персонажем. При последующем развертывании фразы то же самое центростремительное высказывание становится центробежным: Актер предоставляет сцену дискурса другому субъекту, который до этого пребывал в молчании, — теперь слово берет персонаж, и тогда различие между двумя дискурсными инстанциями становится видимым.

B. Персонажи лишь изредка говорят о Сентре; обычно они обращаются к нему с вопросом, а он отвечает. Постепенное конституирование персонажа «Сентре» происходит именно в диалоге, но он так и не превращается в некую твердо установленную истину. Таким образом, он воплощает в себе характерное свойство романного персонажа: быть всегда предметом спора и никогда — постоянной величиной; кончина Сентре столь же произвольна.

C. Высказывание Сентре или других персонажей, ему аналогичных, становится АМБИВАЛЕНТНЫМ ВЫСКАЗЫВАНИЕМ С МНОЖЕСТВЕННОЙ НАПРАВЛЕННОСТЬЮ, а стало быть, необъектным высказыванием, когда эти персонажи берут на себя роль выразителей авторской концепции. Заключительная глава романа, озаглавленная «О том, как сеньор Сентре, никого не называя по имени, рассказал историю о Мадам...», являет собой прекрасный пример «сократического диалога»; Сентре, прибегнув к синкризе и анакризе, ведет диалог с придворными дамами, заканчивая его моральным осуждением неверности Дамы Милых Кузин:

«СЕНТРЕ. — "Ну так вот, мадам де Ретель, что вы на это скажете?" — "Я скажу то же, что сказала королева, и добавлю, что ее следует изгнать из всякого порядочного общества, в котором она только бывает". — "Ну а вы, мадам де Вандом, что вы скажете?" — "А то скажу, мой милый друг, что ее надо посадить верхом на осла лицом к хвосту и прокатить по городу, выставив на всеобщее осмеяние". — "А вы, мадам дю Перш, какого вы мнения?" — "Я думаю, что королева и дамы, которые уже высказались по это-

му поводу, сказали как нельзя лучше, а если и добавить что-либо, то, по правде говоря, такую даму следует раздеть догола по пояс и обрить ей голову, а затем намазать медом и провести по городу, чтобы ее облепили и искусали мухи, эту неверную даму, если она еще жива, — за то, что оставила столь верного слугу, рыцаря и дворянина ради монаха, и да благословен будет тот возлюбленный, кто ее накажет!"» (с. 305).

Слова дам амбивалентны. С одной стороны, они указывают на позицию персонажей и вроде бы должны быть объектными, но за этими словами скрывается автор; он как бы отступает несколько назад, заставляя персонажей высказывать свое собственное суждение морального плана, но при этом вмешивается в объектную речь и использует ее в собственных целях, хотя и не подвергает ее никаким трансформациям. В результате в объектном высказывании происходит слияние двух голосов, оно становится амбивалентным, двухголосым, будучи одновременно высказыванием персонажа и высказыванием автора. Однако у такого амбивалентного высказывания лишь один референт — референт рассказчика. Становясь однонаправленным, амбивалентное высказывание тяготеет к предметному высказыванию.

D. Нередко высказывания Сентре представляют собой амбивалентное слово с МНОЖЕСТВЕННОЙ НАПРАВЛЕННОСТЬЮ. Оно отсылает то к слову Актера, то к слову «общественного сознания».

«СЕНТРЕ. — "Мадам, я предпочел бы умереть, чем предложить свои услуги и быть отвергнутым, [а затем подвергнуться осмеянию и вышучиванию, [подобно другим, [о которых я слышал. А потому, мадам, лучше мне остаться таким, каков я есть". И когда Мадам выслушала его разумные речи, а он не понимал, к чему она клонит, тогда он не смог сдержаться, чтобы не излить душу, и сказал ей...» (с. 35).

Части, заключенные нами в скобки, не просто словесное излишество; скачки в построении фразы отсылают к высказыванию другого, всегда присутствующего в говорящем. Таким образом, постоянно разрываясь между двумя субъектами, речь Сентре вбирает в себя «слово с чужим акцентом», которое коннотирует двойную принадлежность персонажей к внешнему пространству (к миру истины), по отношению к которому структурируется высказывание автора, и к внутреннему пространству (к тексту), от которого стремится отличить себя высказывание автора.
Отметим, что Сентре, как и любой иной персонаж романа, — это не герой, подобный герою мифа, то есть не персонаж, который, совершая подвиг, устанавливает связи с внешним миром, и чей героизм лишен внутренней психологичности. Романный ак-
504
тант — это результат недизъюнктивного характера текста, когда ПОДВИГ не может совершиться во всей своей чистоте, то есть выступить в качестве чистого предиката. Он тут же увязает в расслоении актантов и таким образом связывается с локусом речи. Если, по словам Бланшо, «герой — это двусмысленный дар, который преподносит нам литература, прежде чем осознать самое себя»[31], тогда романный герой как раз и есть признак такого осознания, в частности, он свидетельствует о проникновении речи в Слово и/или Слова в топологию речи.
3.5.2.2. ***Дама.*** — Высказывание Дамы — образец АМБИВАЛЕНТНОГО ВЫСКАЗЫВАНИЯ, недизъюнктивная функция знака проявляется в нем в полной мере. У этого высказывания всегда двойная направленность, оно постоянно развертывается в двух пространствах, противоречащих друг другу из-за непрестанной игры истиной и ложью, так что само теряется и запутывается в них по причине своей двусмысленности. Высказыванию Дамы неведома объектность, один его смысл предназначен Сентре, а другой, диаметрально противоположный, — «общественному мнению»; истина не имеет к нему никакого отношения, ибо оно карнавально и носит характер маски.
«ДАМА. — "Заслужили? - спросила Мадам, — я хорошо знаю, что не заслужили, но заслужите, если будет угодно Богу. Я желаю и приказываю, чтобы вы это взяли". И, сказав это, она потихоньку сунула ему в рукав сверток, а затем приказала: "А теперь уходите и постарайтесь исполнить все как следует, чтобы я получила от вас хорошие вести; ступайте с Богом. Но не приходите на галерею до тех пор, пока не купите приличную одежду. Больше я вам сейчас ничего не скажу, я только буду молить Бога, чтобы всё или большая часть из того, что я вам сказала, осталось в вас". Тут Мадам, притворившись разгневанной, громко приказала ему: "Уходите, бегите, павший духом и плотью, идите на этот раз! Но вы пока не расквитались, мы еще посчитаемся".
АКТЕР. — И когда он вышел вон из комнаты, сопровождаемый столь унизительным напутствием, она сказала, смеясь, своим дамам: "Думаю, мы потеряем много времени, у него еще не достаточно разумения, чтобы иметь даму, да и вряд ли он когда-либо был влюблен; но мы, по крайней мере, посмеялись над ним и еще посмеемся". Затем Мадам приказывает раздеть себя и ложится в постель, и так же поступают все остальные; многим из них долгий разговор Мадам с Сентре изрядно надоел, поскольку им хотелось спать. И здесь я помолчу о Мадам и ее подругах и снова вернусь к Сентре» (с. 50—51).
Приведенные нами пассажи из дискурса Дамы, если их брать по отдельности, представляют собой взаимно исключающие объектные
505
высказывания. Но их действительное значение проявляется лишь во взаимосоотнесении, когда в первоначальный смысл каждого отрывка вводится противоположное значение, отсюда и пародийный характер ее речей. Слово Дамы пародирует само себя, оно релятивизиру-ется и деформируется в смехе, оно есть ложь, но ложь не единственная. Ни Дама, ни Сентре до самой последней главы романа не замечают противоречивости высказьшаний, не осознают той недизъюн-ктивности знака, в коей постоянно пребывают. Всегда обладая двоякой направленностью, высказывание Дамы воплощает собой идеологему недизъюнкции: оно выступает одновременно как некий аргумент и его противоположность. Это апостериорное отрицание, разрядка отрицательного жеста и образуют тот локус, в котором помещается повествование с психологизирующим описанием.

Слово Сентре, вовлеченное в языковую двусмысленность высказываний Дамы, само становится АМБИВАЛЕНТНЫМ СЛОВОМ АКТИВНОГО ТИПА. Так, то место последней главы, в котором Сентре рассказывает свою биографию, представляет собой ПОЛЕМИЧЕСКУЮ ИСПОВЕДЬ. Сентре берет на себя роль рассказчика, сохраняющего нейтралитет, — его речь должна быть исключительно предметной. Но вместе с тем Сентре — это тот «другой», историю которого рассказывает рассказчик; в результате речь «другого» ложится в основу предметного повествования и нарушает его нейтральность, связываясь с ним двусторонними связями, — повествование становится полемическим. Антуан де Ла Саль словно хочет сказать, что тождество и определенность, характерные для символа, отныне невозможны; теперь существуют одни только различия, отношения, противопоставления, взаимосоотнесение членов; ОБОЗНАЧАЕМЫЙ ими СМЫСЛ вкладываю в них я, автор (с. 302).

Амбивалентный текст романа «Маленький Жан де Сентре» на всех своих уровнях (предметное, объектное, амбивалентное высказывание) представляет собой скрытую полемику с однозначным текстом куртуазного романа и героического эпоса (ср. гл. 5). Персонажи куртуазного романа и эпоса в романе Антуана де Ла Саля подвергаются осмеянию, унижению, на них надеваются маски шутовства или позора; благородная дама, возлюбленная, в романе оказывается лживой, бесчестной женщиной и вместо воспевания заслуживает осмеяния; храбрый воин возвращается с победой и в то же время унижен презренным монахом, которого ему предпочла Дама. В игру вступают карнавальные и мениппейные диады; например, маленький Сентре — смиренный паж и воин-победитель, ребенок и взрослый, совершенное воплощение андрогина, обманутый и обманщик; Дама — добродетельная гетера, вероломная покровительница. Добавим еще темы любви-предательства, потери-приобретения, жульничества-отваги, которые до такой

506

степени перемешаны, что более неотличимы друг от друга. Таким образом, романный текст строится в иронической дистанцирован-ности по отношению к другому, предшествующему, тексту, с которым он вступает в недизъюнктивную оппозицию. Писатели Нового времени станут осознанно прибегать к недизъюнкции, лежащей в основе романной амбивалентности «Это не рассказ», — скажет Дидро по поводу одного из своих рассказов. «Это не книга», — заявит Генри Миллер в «Тропике Рака».

Антуан де Ла Саль — одновременно автор и актер в мире карнавала — любит отстраняться от своих персонажей, предоставлять им возможность говорить свободно и бесконтрольно. Кажется, будто, увлеченный языковой амбивалентностью Дамы, он ставит перед собой проблему, возникающую перед любым романистом: если романист погружен в язык, захвачен диалогической корреляцией языковых знаков, то в состоянии ли он истолковать их, иначе говоря, разнести их по разным классам характеров, моральных сентенций, истин? И в то же время релятивизм амбивалентного слова не дает покоя сознанию ренессансного человека — он хочет, чтобы «все было понятно». Двусмысленность подвергается наказанию, карнавальному слову Дамы кладется предел. Дама подвергается осуждению с точки зрения общественной морали, зачисляется в категорию отрицательных персонажей и принуждается к молчанию. Проблема языка устраняется посредством моральной сентенции. В конце романа начинает преобладать эпический мо-нологизм (невозможный в цепочке знаковых пермутаций); романная развязка оказывается произвольной. Интерес романа не в рассказе о приключениях. Более всего заботит автора слово (и исправления в тексте — лучшее тому свидетельство); его чувствительность к смысловым различиям столь вы-сока, что он выстраивает свою речь в виде нескольких графических слоев. Персонаж, выступающий в роли посредника между субъектом рассказывания и субъектом высказывания, присутствует в романе лишь по той причине, что его язык как раз и становится проблемой романа (Генри Джеймс стоял перед той же дилеммой). Слово романного персонажа, дистанцированное от слова автора и в то же время смешиваемое с ним, включается в цепь релятивизаций и деформаций словно для того, чтобы предупредить писателя: любой персонаж произволен, возможен лишь один субъект — взаимоотношение языковых знаков («образ представляет то, что он представляет, независимо от истинности или ложности, посредством формы репрезентации», — писал Л.Витгенштейн), а интерес развязки заключается в том, что она предполагает наличие некой концепции языка, замаскированной моральным суждением о герое.

4, Порождение нарративных комплексов

По-ставить себя означает, стало быть, однажды возникнуть-и-продолжиться, раскрывая себя.
М. Хайдеггер. Logos.

4.1. Комплексы как операторы повествования

В той протяженной фразе, что составляет романное повествование, актанты суть «имена», и выше мы могли наблюдать, как они расслаиваются и проникают друг в друга, никогда не превращаясь в некие неизменные сущности, даже если «символическое» прочтение и приучило нас рассматривать их в качестве таковых.

С другой стороны, актанты, играя роль ОПЕРАНДОВ (роль БАЗОВЫХ НАРРАТИВНЫХ КОМПЛЕКСОВ), вступают в отношение синтаксической трансформации с другими нарративными комплексами, образуя таким образом синтагматику романа.

Какие другие нарративные комплексы играют роль ОПЕРАТОРОВ в романном синтаксисе? Мы будем различать три типа комплексов:

A°

1) нарративный комплекс — АДЪЮНКТОР (А <^)

A"

2) нарративный комплекс - ИДЕНТИФИКАТОР (И);

3)нарративный комплекс — КОННЕКТОР (К).

4.1.1. Адъюнктор

4.1.1.1. ***Амбивалентность адъюнктора.*** — Нарративный комп-лекс-адъюнктор — это нарративная синтагма, которая добавляется к актанту, вызывая двоякого рода изменения. Актант может сохранить свою функцию «имени» в синтагматике повествования; в таком случае адъюнктор будет называться ОПРЕДЕЛИТЕЛЬНЫМ оператором (по отношению к имени он исполняет роль прилагательного-определения). Или же адъюнктор может изменить именной статус актанта, породив глагольную синтагму; в таком случае мы будем называть его ПРЕДИКАТИВНЫМ опе-

ратором (по отношению к имени он исполняет роль глагольного сказуемого).

Например, в первых синтагмах романа «Маленький Жан де Сентре» Сентре предстает в ситуации объяснения с Дамой и в ситуации покупки одежды. Здесь же приводятся рассуждения-цитаты («покупка одежды», «спор с Дамой по поводу чувства любви, которое Сентре испытывает к своей матери и сестрам», «нравоучения Дамы» и т.п.), которые присоединяются к актантам «Дама» и «Сентре», давая им качественное определение; в результате постепенно вырисовывается то, что позже было названо «характером» действующих лиц. Определительные адъюнкторы, относимые к актантам, способствуют продвижению повествования вперед, но не вводят в него никакого подлинного ДЕЙСТВИЯ. Текст романа «Жан де Сентре» отличается монотонностью своего развертывания, именные нарративные синтагмы все множатся, а СКАЗУЕМОЕ повествования так и не появляется. Аппликация определительных адьюнкторов к актантам может продолжаться до бесконечности или внезапно прекратиться, в обоих случаях повествовательная структура романа не претерпевает никаких изменений. В романах более позднего времени аппликации рассматриваемого типа помогают раскрыть причину (или привести мотивацию) последующего действия, а у Антуана де Л а Саля каузальные (психологические) ухищрения еще отсутствуют. При чтении его романа возникает впечатление, что определительные адъюнкторы нагромождаются случайным и произвольным образом, а автор вовсе не озабочен причинным или логическим обоснованием того, что последует далее. Затем, по ходу развертывания текста, уже после того, как в романе появилась «глагольная синтагма», определительные адъюнкторы начинают апплицироваться к второстепенным актантам, с которыми сталкивается Сентре (это могут быть, например, рыцари, с которыми он вступает в сражение). Но и в этом случае определительные адъюнкторы не выступают в качестве обязательных; они заимствуются из внешнего контекста (рыночные голоса, выкрики глашатаев) и транспонируют в пространство романа дискурс старинных книг, ярмарок, торговли и войны (см. ниже, гл. 5).

Однако в определенной точке текстовой траектории адъюнктор трансформирует актант-имя в повествовательную синтагму глагольного типа. Вереница определений, множившихся вокруг актанта «Сентре» или актанта «Дама», внезапно прерывается, и появляется «сказуемое» повествования: Сентре вступает в первую схватку с противником. Повествовательная

синтагма, в которой рассказывается об этом эпизоде, ничем не отличается от высказываний, игравших ранее роль определительного адъюнктора. Мы
509
находим в ней все те же отзвуки дискурса торговли, войны и т. д., что и в определительных адъюнкторах. Например:
«АКТЕР ОБ ОТЪЕЗДЕ СЕНТРЕ. - И когда Сентре распрощался с дамами во дворце, он идет прощаться с упомянутыми Сеньорами, каждый из которых сказал ему добрые слова, и тогда он идет со всей своей свитой к себе домой обедать. И пока они обедали, королева прислала ему кусок тончайшего сукна, расшитого серебром, монсиньор д'Анжу прислал ему красивейшего скакуна великолепной стати, монсиньор де Берри — большую мантию из пяти сотен тонко выделанных соболиных шкурок, а монсиньор де Бургонь — золотую и серебряную посуду весом в пятьдесят марок, и каждому присутствующему он дал сто экю ради чести и любви королевы и вышеупомянутых сеньоров. И когда они все пообедали, то взнуздали коней и собрались в путь; там собрались рыцари и щитоносцы, бывшие в услужении у короля и королевы, вышеупомянутые сеньоры и многие другие, числом примерно тысяча всадников, и все они пришли, чтобы сопровождать его.
Тогда он приказывает отправиться вперед прежде всего двум своим фуражирам, своим поварам и своему капеллану; четыре трубача несли знамена с его гербом, затем следовали три герольда, а за ними шли три его рыцаря и девять щитоносцев попарно, а затем и все их люди, одетые в ливреи; слуги шли пешком и вели пять мулов, покрытых коврами с вышитыми на них гербами, за ними шли его барабанщики, затем следовали четыре его боевых коня, покрытых попонами из тонкой флорентийской тафты серого, зеленого и фиолетового цвета с большими серебряными буквами его девиза; на каждом коне был великолепный головной убор из стали, украшенный красивыми узорами в виде страусовых перьев, обильно уснащенных серебряными подвесками, а на конях сидели четыре совсем молодых пажа, одетых в ливрею с его девизом, у всех рукава были обильно расшиты серебром, а на голове у каждого была очень красивая шляпа с перьями его цветов; за боевыми конями шли два конюха, а за ними офицер» (с. 98—100).
И тем не менее в повествовании появляется нечто новое: актант-имя получает предикат. Можно сказать, что именно в этот момент роман и начинается, обретает форму, конституируется как таковой. Герой начинает совершать деяния (положительные или отрицательные), и только тогда в романе возникает ДЕЙСТВИЕ, а следовательно, предназначение и цель. Аристотелевская энтелехия возникает в том самом месте, где в повествовательную структуру вводится, наконец, глагольная синтагма.
Как объяснить амбивалентность поведения оператора-адъюн-ктора, который одновременно может выступать как определение и/или как предикат?
510
Здесь следует обратиться к третьему генератору романного текста, о котором мы говорили выше (см. гл. 2.5), — к интертекстуальности. Роль ПРЕДИКАТА исполняет тот адъюнктор, который, будучи возвращен в интертекстовое пространство, откуда был взят, соответствует основным константам социального дискурса, частью которого является соответствующий текст. Не случайно в «Жане де Сентре» роль предикативного адъюнктора отводится высказываниям, позаимствованным из дискурса дуэли и войны. Ведь это основные означаемые социального дискурса, характерного для времени окончания работы над романом (около 1456 г.). Рыцарские турниры диктовали мораль господствующего класса, короли Анжуйской династии вели бесконечные войны с Италией, а Столетняя война была в самом разгаре. В таком контексте любой иной дискурс (торговли, ярмарки, старых книг, двора) отхо-дит на второй план и может играть лишь роль определения; у него нет достаточно «силы», чтобы трансформировать (именной) актант в повествовательную глагольную синтагму, следовательно, он не в состоянии сформировать повествование[1].
Подобно определительным, предикативные адъюнкторы могут апплицироваться к актантам до бесконечности. Антуан де Ла Саль постоянно множит число деяний Сентре: он посылает его в Барселону (с. 105), сталкивает с многочисленными соперниками — Мес-сиром Энгерраном (с. 112), Мессиром Николем де Малета (с. 180) и т. д.; он заставляет его принимать участие в Крестовых походах, воевать с турками (с. 218) и т. д. Ряд его подвигов

виртуально бесконечен, равно как и протяженность повествования. Впрочем, нетрудно заметить, как последовательное сочетание глагольных повествовательных синтагм становится столь же монотонным, как и сочетание определительных адъюнкторов. Кажется, что ничто не в состоянии остановить это нанизывание, кроме вмешательства актанта «отправитель», который вступает в дело, производя высказывание, соотносимое с трансцендентным субъектом (см.
гл. 3.5.1.5).

Предикативный комплекс влечет за собой ряд именных объектных комплексов, представляющих собой второстепенные актанты, с которыми вступают в связь главные актанты. Эти второстепенные «актанты», не будучи инстанциями дискурса, интегрируются в предикативные комплексы в качестве объектных именных синтагм. Например:

«На второй день явился граф-маршал, который также укрепил на щипце крыши свое знамя, привезенное им из Англии, с тремя расшитыми серебром лентами, и издал клич: "Англия! Святой Георгий!", что выглядело очень благородно. Но, после того как они преломили копья, Сентре выиграл алмаз.

511

На третий день явился сеньор Гобеен, видный собой; он нес герб красного цвета с золотым шевроном, а на шевроне были изображены три черных льва; он прокричал: "Святой Георгий! Гобеен!" и укрепил знамя на щипце; в седьмой схватке он и его конь были повергнуты на землю, так что рубин достался не ему» (с. 177).

Ряд может продолжаться до бесконечности. Кажется, будто ничто не может положить конец порождению объектных именных синтагм.

4.1.1.2. ***Амбивалентность предикативного адъюнктора.*** - По мере чтения романа выявляется иной тип амбивалентности нарративного комплекса-адъюнктора. Некоторые предикативные адъюнкторы, которые можно назвать ПОСТУПАТЕЛЬНЫМИ, способствуют дальнейшему линейному развертыванию романа, но не позволяют обнаружить, на уровне повествовательных синтагм, ни амбивалентность актантов (продемонстрированную нами в гл. 3), ни недизъюнктивную функцию романа (гл. 2). Романные высказывания по-прежнему представляются однозначными независимо от позитивного или негативного характера предикативного комплекса. Сентре может выиграть бой или проиграть его — и в том и в другом случае конститутивная амбивалентность романных высказываний остается нераскрытой.

Однако существуют и иные предикативные адъюнкторы, которые мы будем называть РЕТРОАКТИВНЫМИ; благодаря им романная амбивалентность выходит наружу и принуждает к повторному прочтению предшествующих нарративных комплексов; при перечитывании эти комплексы выступают во всей своей дву-одно-значности.

В романе «Жан де Сентре» ретроактивный адъюнктор появляется в форме высказываний, касающихся «Господина Аббата». Появление фигуры Аббата и характер его взаимоотношений с Дамой ведут к оживлению той двойственности и того притворства, что лежат в основе высказываний в первых главах книги, а также в основе предикативных комплексов (подвиги Сентре, благородство Дамы), которые до сих пор представлялись более или менее однозначными. Аристотелевская энтелехия, характерная для эпического повествования (связанного с символом), по мере того, как в романе повествование приобретает действенную телеологич-ность (его ось отныне составляют желание и поиски), начинает испытывать пертурбации. Она не уничтожается совсем: связь Дамы с Аббатом, собственно говоря, не есть измена в «эпическом» смысле слова, она не ставит под сомнение привязанность Дамы к пажу или воинскую доблесть и весь жизненный путь Сентре. Однозначная «измена» существует лишь в пространстве символа:

512

когда Ганелон совершает предательство, Роланд оказывается побежденным, и все ценности сохраняют свой единственный смысл — или положительный, или отрицательный. По-иному обстоит дело в романе: Дама по-прежнему любит Сентре, не порывая с Аббатом, а Сентре по-прежнему честный рыцарь, хотя его и предали. В романе

положительное и отрицательное не отделены глухой стеной, как в замкнутом пространстве символического мышления; они проникают друг в друга, образуя СФЕРИЧЕСКУЮ КОНФИГУРАЦИЮ (концентрическая дуальность).
Можно считать, что в романе Антуана де Ла Саля ретроактивный адъюнктор выступает в виде актанта - Аббата. Однако нам кажется, что в свете сказанного нами выше по поводу распределения актантов в высказывании отправителя (см. гл. 3.1.1) было бы правильнее рассматривать высказывания, относящиеся к Аббату, как ПРЕДИКАТИВНЫЕ комплексы, особенно если учесть его роль в той нескончаемой фразе, каковой является повествование. При рассмотрении так называемых «персонажей» и даже «актантов», выделяемых в результате проведения более тонких разграничений, не учитывается структурная роль, которую играют различные высказывания во фразовой структуре повествования. Если же мы примем во внимание это обстоятельство, то увидим, что ролью актанта (как высказывания) могут наделяться как «персонажи», так и романные события, но в синтагматике повествования эти «актанты» становятся комплексами, порождающими синтаксис повествования. Иными словами, в синтагматике повествования нет актантов, есть только нарративные комплексы (операнды и операторы). Актанты есть не что иное, как различные страты высказывания Отправителя, и мы ввели их в анализ на ином уровне, при рассмотрении иного романного генератора, чтобы объяснить порождение высказываний в соотнесении со словом Отправителя.
Хотя в романе «Жан де Сентре» роль ретроактивного предиката берет на себя «актант», выступающий в виде некоего лица («персонажа»), в целом это вовсе не обязательно. Можно представить себе случаи, когда ретроактивным предикатом окажется описательное высказывание (воспоминание, пейзаж и т. д.). Это еще один довод в пользу того, чтобы отказаться от понятия актанта как участника некоего спектакля и рассматривать этот элемент как высказывание, которое может приобретать различные структурные роли в синтагматике повествования.
Однако, если мы сосредоточим наше внимание исключительно на взаимоотношениях между генератором комплексов и генератором актантов, останется нерешенной одна проблема. От чего зависит то обстоятельство, что один и тот же адъюнктор может быть как ПОСТУПАТЕЛЬНЫМ, так и РЕТРОАКТИВНЫМ? И
513
снова ответ надо искать в интертекстуальности. РЕТРОАКТИВНЫМ будет высказывание, соотносящееся с теми областями социального дискурса данной эпохи, которые предстают двусмысленными по отношению к дискурсу (к социально-политической позиции) актанта-отправителя. При всем при том, что Антуан де Ла Саль - «субъект» Средневековья, то есть паж, слуга, рыцарь и наставник при дворе королей Анжуйской династии или Людовика Люксембургского, он способен расслышать и дискурс города, голоса торговцев и ремесленников. Отсюда проистекает релятивизация «истин», когда под сомнение ставится феодальный и рели-гиозный дискурс, а клирику отводится роль, которой он уже наделялся до этого в действах (jeux), соти и фарсах, — роль неблагородного, бесчестного человека, мужлана. За выбором Аббата в качестве ретроактивного нарративного комплекса стоит карнавальный дискурс десакрализации; в результате все повествование в целом наделяется недизъюнктивной функцией романа.
4.1.2. Нарративные идентификаторы
Идентификаторы — это нарративные комплексы, которые апплици-руются к предикативным и определительным комплексам, обозначая их пространственные, временные и модальные параметры. Если эти идентификаторы сопровождают предикативные комплексы, то есть указывают на время, место и модальность (положительную, отрицательную, вопросительную, пейоративную и т. д.) действия, обозначенного повествовательной синтагмой глагольного типа, то в таком случае мы будем называть их ПРЕДИКАТИВНЫМИ ИДЕНТИФИКАТОРАМИ ($И^п$). Если же идентификатор сопровождает определительный комплекс и служит уточнению модальности, времени и места в оценочных высказываниях, которые апплицируются к актантам как именным синтагмам повествования, то такой идентификатор будет называться ОПРЕДЕЛИТЕЛЬНЫМ (И°).
В принципе роль идентификатора берет на себя высказывание отправителя. Так, в синтагме «Начало турнира» первое высказывание Отправителя задает темпоральность глагольной нарратив-

ной синтагмы:
«В воскресенье, в первый день месяца и в день открытия турнира, появился упомянутый сеньор граф де Букенкан; он прибыл утром, после мессы, в сопровождении многолюдной и благородной свиты, и приказал водрузить на высокий щипец своего жилища расшитое серебром знамя, которое он привез из Англии, после чего воскликнул: "Англия! Святой Георгий!".
АКТЕР. - "И когда настала пора начинать турнир, двое судей, герольдмейстеры Шампани и Жарретьера, сопровождаемые сво-
514
ими герольдами, поднялись на возвышение, чтобы лучше оттуда судить, и тогда начался поединок, который был труден, жесток и крайне почетен для обоих, и, хотя упомянутый граф в последней схватке был легко ранен в руку, тем не менее за лучшее владение копьем он получил алмаз"» (с. 176—177).
Высказывание, вводимое рубрикой АКТЕР, уточняет пространство испытания (пространство глагольной нарративной синтагмы), а его последняя часть («и тогда начался поединок...») эксплицирует своей завершенной формой «глагольную» синтагму нарративной последовательности.
Может быть и так, что роль идентификатора исполняет высказывание актанта, отличного от отправителя, например, высказывание второстепенного «персонажа», по поводу происхождения которого, его псевдоавтономности и включения в высказывание автора мы уже говорили (см. гл. 3.1.2, 3.5.1.5, 3.5.2).
Для иллюстрации приведем слова короля и Дамы, в которых они оценивают подвиги Сентре. В этих высказываниях ПОВТОРЯЕТСЯ то, что нам уже известно о воинских подвигах Сентре; таким образом, сообщение удваивается, при этом указывается на его причины, цели, значимость (модальность).
«АКТЕР. — Итак, когда вызов был оглашен, Мадам, недолго думая, вызвала к себе Сентре и сказал ему очень тихо и быстро: "Мой друг, вот и настал день, обещанный вам Богом и Судьбой и призванный увенчать вас славой и возвысить, ибо приехал этот рыцарь из Пулени и огласил свой вызов. Я очень прошу вас первым явиться к Его Величеству и попросить у него дозволения принять вызов, а о расходах не беспокойтесь, Бог и мы все предусмотрим. И поскольку вы мой единственный друг, все мое сокровище, все, что у меня есть, мне первой следовало бы отсоветовать вам делать это, даже больше - запретить вам подвергать себя столь огромной опасности, но моя любовь к вам так велика, что я хочу, чтобы вы везде и всегда были самым храбрым и самым лучшим; надеюсь, Бог не обделит вас славой"» (с. 146).
О том, как король говорил с Сентре, и о тех подарках, которые он сделал ему и его свите
«АКТЕР. — Пока они готовили себе одежду, о которой я вам уже говорил, король, так любивший Сентре, сказал ему: "Сентре, кто вас подвиг на это дело без моего дозволения? Хотя судьба и благоволила вам, неужели вы думаете, что она не может отменить свои обещания? А с другой стороны, не страшитесь ли вы гнева Господа нашего, который запрещает нам заниматься такими пустяками? И если он столько раз был к вам милостив, то насколь-
515
ко же вы должны быть ему преданы, и тем более вы должны остерегаться оскорблять его, если только вы добрый христианин. Но поскольку это дело уже получило огласку и возврата назад нет, на этот раз я не буду возражать, но запрещаю вам поступить так в другой раз"» (с. 239).
4.1.3. Коннектор
Коннекторный комплекс — это готовое высказывание отправителя, который МАНИФЕСТИРУЕТ СЕБЯ как субъект рассказа и по своему усмотрению организует повествование, продолжая или прерывая бесконечное порождение именных и глагольных синтагм. В более близких к нам по времени текстах коннекторный комплекс принимает форму причинностного (психологического, социологического, морального) оправдания. У Антуана де Ла Саля он появляется внезапно, произвольно, без всякого основания и мотивации, или же в виде наивной отговорки, например:
«...а теперь я прекращаю разговор о почестях, возданных Сен-тре, о дарах и о расставании и поговорю о его визите к королю, об обетах и путешествиях, которые совершила Мадам из любви к нему» (с. 137).
Текст Антуана де Ла Саля изобилует подобного рода высказываниями, и выше мы привели несколько примеров (см. гл. 2.2.1.2, с. 434-435).

Коннектор можно сравнить с союзом «и» во фразе; он связывает одни определительные и предикативные адъюнкторы с другими такими же адъюнкторами или же обеспечивает их непрерывный ряд в бесконечном сочетании нарративных последовательностей. Поэтому коннектор можно считать типичным примером ме-тадискурса субъекта рассказа.

Коннектор часто появляется у Антуана де Ла Саля в подзаголовках, вводимых наречием comment «как»: «О том, как Сентре, в сопровождении всех сеньоров, выезжает из Барселоны и возвращается во Францию» (с. 137); «О том, как Сентре и его спутники возвращаются домой и о радушном приеме, оказанном им королем, королевой, Мадам и другими» (с. 137); «О том, как Сентре вернулся из путешествия и отправился к королю, о почестях и о радушном приеме, который ему был оказан, и о том, как сердце Мадам исцелилось» (с. 139); «Теперь я расскажу о том, как Сентре стал камергером короля, и о союзе, который он заключил с Мэнгром, щитоносцем по прозвищу Бусико» (с. 141) и т. д.

Коннектор comment не вводит никакого объяснения и сам таковым не является. Это лишенный всякой мотивации промежуток, который подключает описание к тому, что ему предшеству-

516

ет, всего лишь скачок, позволяющий перейти от одной констатации фактов к другой. Он демистифицирует характерное для повседневного, коммуникативного, логического дискурса стремление к каузальности и вместо этого ДЕМОНСТРИРУЕТ («как») смесь из высказываний, взятых из самых разных текстов. Являя собой пустой нарративный комплекс, коннектор обеспечивает производство той смеси, из которой и состоит роман.

4.2. Таблица порождения нарративных комплексов

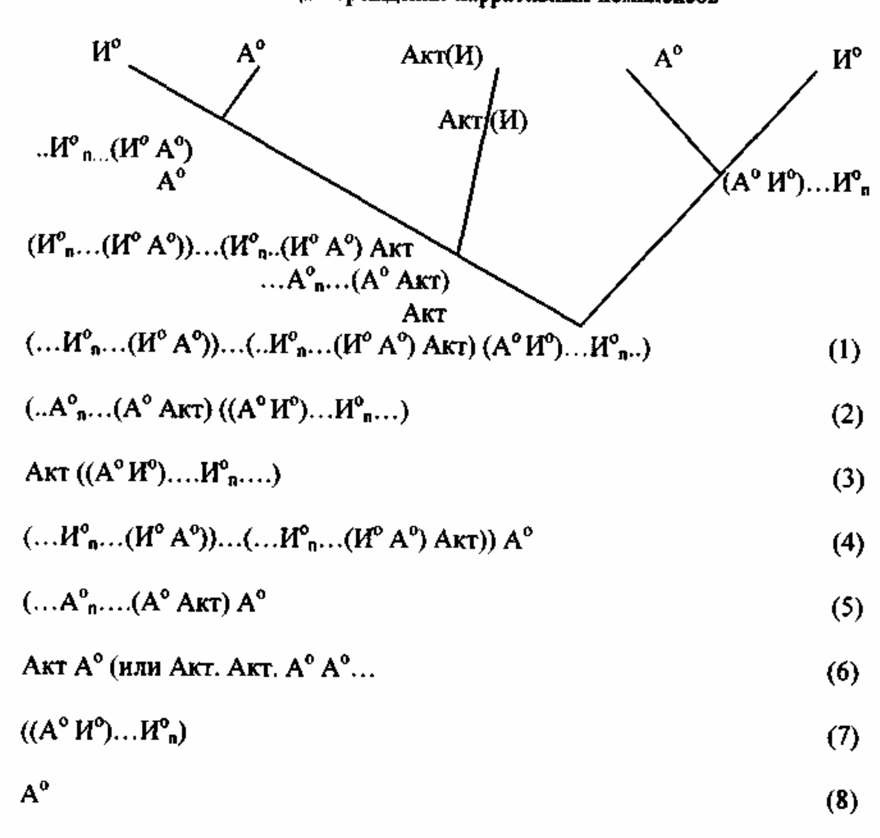


Схема 10

Те нарративные комплексы, которые были определены нами выше в качестве адъюнкторов (с присущей им амбивалентностью: с одной стороны, А° — определительный адъюнктор и А" — предикативный адъюнктор, с другой — поступательный и ретроактивный адъюнктор), апплицируются к базовым комплексам (актан-

517

там), идентификаторам и коннекторам и порождают КЛАССЫ НАРРАТИВНЫХ КОМПЛЕКСОВ. Процесс образования классов нарративных комплексов напоминает

образование того, что в логике получило наименование ИНДУКТИВНЫХ КЛАССОВ[2]. Механизм построения индуктивных классов следующий.

Обозначим индуктивные нарративные классы (иными словами, наиболее крупные повествовательные последовательности, соответствующие целому циклу событий или даже повествованию в повествовании) символом Q; начальные комплексы, из которых порождаются индуктивные классы, — символом А, а совокупность всех операций порождения - символом Р. Если X (некая повествовательная последовательность) входит в Q, тогда по определению принимается, что существует по крайней мере одна последовательность Y, ...,Y_n, такая, что Y_n есть X и каждое Y_k либо входит в А, либо порождается из предшествующего члена последовательности путем одной из операций Р. Такая последовательность называется КОНСТРУКТИВНОЙ последовательностью, а Y_p...,Y_n называется ТЕРМАМИ этой последовательности.

«Каждой конструктивной последовательности ставится в соответствие граф, который является деревом. Дерево состоит из точек, соединенных определенным образом. Одна из точек служит корнем дерева. Каждая точка, кроме корневой точки, соединяется только с одной из точек, находящихся снизу от нее. Точки дерева соответствуют термам конструктивной последовательности следующим образом: корневая точка соответствует X; каждая точка соответствует образу, получаемому в результате операции над операндами, которым соответствуют верхние точки, соединенные с данной точкой. Верхние точки дерева соответствуют начальным элементам А» и составляют основу конструктивной последовательности[3].

Описанное нами дерево — это аппликативная модель, позволяющая представить образование нарративных классов из нарративных комплексов во фразовой структуре романа.

Верхние точки — исходные комплексы романа: операнд (Актант с именным статусом N) и операторы А° (определительный адъюнктор), $А^{п}$ (предикативный адъюнктор), И° (определительный идентификатор), $И^{п}$ (предикативный идентификатор). Операции, позволяющие комбинировать базовые комплексы, — это АППЛИКАЦИЯ и СУБСТИТУЦИЯ (последняя как второстепенная и дополнительная операция).

В каждой точке, расположенной ниже, мы записываем класс нарративных комплексов, полученных в результате аппликации, в то время как ниже этой записи мы отмечаем результаты последовательных субституций этого класса его компонентами. Таким образом, в корне дерева мы получаем восемь типов структур, об-

разующих тот ИНДУКТИВНЫЙ КЛАСС, каковым в нашем исследовании является роман.

Запись И^... (И°А°) должна читаться следующим образом: бесконечный ряд может порождаться путем аппликации идентификатора вместе с определительным адъюнктором. Иными словами, эта запись в сжатом виде представляет начальные нарративные последовательности романа Антуана де Ла Саля, которые выполняют функцию определения актантов (Дамы, Сентре, Отправителя). Поэтому мы можем заменить их на главный компонент последовательности — на определительный адъюнктор А°, который придает нарративной последовательности значимость определения в границах фразовой структуры романа.

В записи ($А^{П}И^{П}$)... № в сжатом виде представлено бесконечное порождение предикативных нарративных последовательностей; это подвиги, испытания, которым подвергаются актанты. Здесь синтагматика нарративных комплексов действительно образует ряд событий, подвигов, испытаний, множество которых имеет двойное значение: с одной стороны, оно «строит» жизнь, судьбу персонажей и как таковое представляет собой некое построение; с другой стороны, оно разрушает непрозрачную целостность Актанта как персонажа, конституируемого посредством аппликации определительных адъюнкторов в первой части романа и заменяет его разнообразными нарративными комплексами; ряд испытаний как таковой представляет собой деконструкцию: «Французский роман... это роман судьбы, которая сбывается, и личности, которая распадается»[4].

На нашем дереве представлен один актант, потому что, как мы убедились (см. гл. 3.5.1.1), тот способ, которым осуществляется расслоение сообщения Отправителя, позволяет нам свести «героев» (субъектов) романного дискурса к одному-единственному герою (субъекту) - он

один и тот же независимо от формы, в которой он выступает (Автор, Дама, Сентре). С другой стороны, подобное сведение нескольких актантов к одному позволительно также и по той причине, что Сентре — единственный реально действующий герой в романе, обеспечивающий его целостность и непрерывность. Дама же представляет собой или Другого, репрезентирующего научный или нравоучительный дискурс Того же (Автора), или же недизъюнктивное высказывание, которое в романной фразе берет на себя роль A° (оценки Сентре). Другие актанты (рыцари, Аббат, придворные дамы) представляют собой предикативные адъюнкторы.

Можно, однако, представить себе и иной вариант романной структуры с несколькими актантами, а значит, и с несколькими параллельными действиями. В таком случае структура романа

519

предстанет в виде взаимоналожения фразовых структур, то есть параллельного ряда деревьев, связанных коннекторами. Если же актанты (и действия) пересекаются, то этот тип романной структуры может быть изображен в виде более разветвленного дерева.

Наша схема иллюстрирует романную структуру с одной только линией действия, но она не становится от этого ни линейной, ни простой, ей присущи амбивалентность и полифония (см. ниже, гл. 4.2.1).

Каковы же те восемь типов романной структуры, которые можно выделить в рамках структуры с одной линией действия?

Тип 1 — это полный тип построения, обнаруживаемый нами в романе «Жан де Сентре», с рядом оценок и вереницей подвигов, причем каждая из этих последовательностей оценок и деяний оказывается точно определенной в хронологическом, пространственном и модальном отношении.

Тип 2 являет собой такую романную структуру, в которой оценки Актанта не имеют точных хронологических, пространственных и модальных параметров (идентификаторы отсутству-ют), они подаются как имманентные, обычно с помощью биографического или психологического метаописания, включенного в высказывание отправителя.

Тип 3 демонстрирует полное отсутствие предварительных определений (определительных адъюнкторов и идентификаторов), роман начинается прямо с описания деяний Актанта.

Тип 4 — это такая романная структура, в которой развертывается длинная последовательность определений, уточняемых с помощью идентификаторов, она неожиданно завершается одним-единственным испытанием в финале.

Тип 5 тождествен типу 4, но идентификаторы определительных адъюнкторов отсутствуют. Тип 5 так соотносится с типом 4, как тип 2 с типом 1.

Тип 6 представляет собой сюжетное нарративное построение, в котором фигурируют один или несколько равноправных актантов, проходящих через испытание.

Тип 7 представляет собой рассказ о ряде событий (испытаний, подвигов), не соотносимых ни с одним актантом. Анонимность актанта может выступать в виде рассказа от лица Отправителя (это историческое повествование).

Для иллюстрации типа 8 можно взять некоторые образцы письменной литературы Древности (например, «Дао дэ цзин»); для них характерно сополoжение нейтральных последователь-ностей, то есть не личных и не субъективных; они принимают форму образных сентенций, максим, суждений морального и философского характера.

520

Отметим, что перечисленные типы могут быть как автономными нарративными структурами, так и нарративными классами внутри простой, но полной структуры, примером которой является роман «Жан де Сентре»; следовательно, они одновременно представляют собой различные этапы порождения романа.

Также совершенно очевидно, что наша типология применима к любому повествованию, а не только к роману. Специфика романа проявляется тогда, когда мы начинаем анализировать актанты и нарративные комплексы в их недизъюнктивности, а также когда мы вводим в наш анализ третий генератор романа - интертекстуальность (см. гл. 5).

4.2.1. Трансформационное поле. Рекурсивное отношение между генератором комплексов и генератором актантов

Порождение актантов находится во взаимно однозначном соответствии с порождением нарративных комплексов. Актанты детерминируются порождением комплексов. Актант Сентре и даже актант Отправитель как метасубъект повествования конституируются в процессе порождения комплексов. Но и на комплексы в свою очередь оказывает влияние процесс порождения актантов. Последний представляет собой дистрибуцию инстанций дискурса в романном высказывании, в результате которой порожденные комплексы перекодируются в высказывания, присваиваемые тем или иным субъектом, то есть в ИНСТАНЦИИ ДИСКУРСА. Перекодирование нарративных комплексов в инстанции дискурса позволяет вскрыть внутри нарративных комплексов некие лежащие в их основе структуры — то, что трансформирует смысл этих структур. Например, если взять текстовую последовательность, в которой описывается, как Сентре отправляется в свой первый поход, и если рассматривать высказывание Дамы в том виде, как оно подано, то есть как однозначное, дружественное, благожелательное, тогда и весь нарративный комплекс можно будет прочесть как однозначный, идущий в направлении восходящего развертывания действия. Но если учесть процесс порождения высказываний актантов, например, принять во внимание амбивалентность дискурса Дамы, тогда смысл всей последовательности окажется сомнительным, неустойчивым, недизъюнктивным. В плане стратификации высказывания отправителя и порождения высказываний персонажей в рамках дискурса отправителя, упомянутая нами последовательность трансформируется следующим образом. Высказывание Дамы — это не только модальный И° (таковым оно представляется при порождении комплекса), оно предстает как воплощение метасубъекта романа, как трансцендентный
521
субъект, который судит, оценивает, читает нравоучение, упорядочивает. Это «идеальное я» субъекта, репрезентирующего себя через повествование. Сентре не только воин-субъект фразы-повествования, он также конденсирует в себе дискурс желания и одновременно является объектом желания отправителя (он тот Другой, которому адресован дискурс) и самим отправителем (Тем же, который желает самого себя при посредстве означающего — «персонажа», наделенного личным именем). Сентре — это псевдоотличие от Тождественного, сходство-различие, еще раз замыкающее романное высказывание в недизъюнктивной (кольцевой) функции. Иными словами, структура, лежащая в основе порождения комплексов (повествовательной фразы), представляет собой недизъюнкцию топологии высказывания Отправителя.

Наличие рекурсивной связи между актантом и нарративным комплексом заставляет усмотреть в глобальном романном смысле действие следующего принципа.

При апплицировании порождения актантов к порождению нарративных комплексов происходит трансформация значения, обусловленная тем обстоятельством, что каждой аппликации «Актант —> Комплекс» соответствует аппликация в обратном направлении «Комплекс —> Актант». Мы будем называть этот принцип принципом взаимно однозначного соответствия.

Вся совокупность трансформаций, производимых на основе принципа взаимно однозначного соответствия, образует ТРАНСФОРМАЦИОННОЕ ПОЛЕ романа.

4.2.2. Особенности трансформационного поля романа

Романный смысл представляет собой замкнутое поле; оно ограничено нарративными комплексами в том виде, как они записываются на уровне текстового фен~омена (исполнения). Любая трансформация, которую мы можем вычитать в поле романа, в синтаксическом отношении относится к структурам, определяемым порядком порождения комплексов.

Однако поле романного смысла включает в себя также уровень компетенции и с этой точки зрения является полным полем, то есть содержит все п членов операнда, операторы (актанты и комплексы) и результаты их трансформаций, которые могут быть порождены генератором актантов и генератором комплексов. Бесконечность этого уровня порождения романного смысла постоянно присутствует при чтении романа и подразумевает, в случае «трансформационного» прочтения, ограниченный выбор конкретных реализаций текста.
522
Смысл романа ДВОЙСТВЕН. Для каждого операнда (для каждого высказывания как объекта операции), попадающего в трансформационное поле, существует возможность двоякой интерпретации — положительной и отрицательной, пассивной и активной и т. д. Поэтому можно сказать, что романному высказыванию в целом одновременно присущи и ИЗОТОНАЛЬНОСТЬ, и АНТИТОНАЛЬНОСТЬ.

Так, актант «Сентре» одновременно есть и СУБЪЕКТ, и ОБЪЕКТ книги; он является субъектом повествования, а стало быть, и нарративного действия, романной «фразы» как исполнения, риторики, но он также является объектом романа, а стало быть, объектом дискурса как компетенции, присваиваемой отправителем (Автором).

Дама демонстрирует подобную двойственность в обратном смысле: поскольку она есть одна из филиаций отправителя (автора), то, стало быть, она также субъект дискурса как компетенции; но в то же время она объект повествования, поскольку высказывание Дамы, как мы убедились выше, входит составной частью в определительный комплекс (А°) или в определительный идентификатор (И°).

На ином уровне романа, на уровне соотношения между Сентре и Дамой (это соотношение можно сформулировать и по-иному: Другой по отношению ко Мне — Идеал Я или Субъект — Метасубъект, Субъект высказывания — Субъект рассказывания), двойственность предстает в следующем виде:

Дама R Сентре — Д R^{+} С
— Д R^{-} С*

*R обозначает трансформацию.

Схема 11

Соотношение «Дама — Сентре» в романном целом выступает одновременно с положительным и отрицательным знаком, но оно не может быть только положительным или только отрицательным. Появление Аббата ставит под сомнение знания, принципы, верность, великодушие Дамы, однако эти означаемые сами по себе, то есть сам дискурс знания, принципов, верности, великодушия, вовсе не подвергается радикальному сомнению. Таким образом, смысл отношений между Аббатом и Сентре в рамках романного целого может быть прочитан как положительный, изотональный дискурсу «идеала Я» (нравоучениям Дамы), дискурсу метасубъекта или субъекта рассказа; в то же время это соотношение можно про-

523

читать как оспаривание этих категорий, как антитональность по отношению к дискурсу метасубъекта, «идеала Я», субъекта рассказа. Таким образом в поле романного смысла мы обнаруживаем амбивалентность положительного-отрицательного.

Отметим и другого рода трансформацию романного смысла.

____Д активная R С

ДамаRСентре

____Д пассивная R С

Схема 12

Если в начале романа Дама любит-ненавидит Сентре, то в конце она любима-ненавидима им. Соотношение меняет свою модальность, преобразуясь из активного в пассивное, притом что «глагольный» смысл этого отношения остается неизменным. В данном случае двузначность имеет модальный характер (актив — пассив).

Из изложенных нами соображений вытекают следующие характерные особенности романного поля.

— Смысл романа представляет собой замкнутый универсум, он ограничен означаемым, предшествующим романному дискурсу; в последнем означаемое представлено таким образом, что каждая текстовая последовательность несет в себе функцию всего текста в целом.

— Смысл романного дискурса упорядочен согласно закону ассоциации. Для того чтобы возник трансформационный смысл, значение каждой текстовой последовательности следует прочитывать в его связи как со значением предшествующей последовательности, так и со значением той последовательности, что следует далее, иными словами, прочитывать с учетом связей с окружающими последовательностями, независимо от эксплицитных различий (временных, пространственных, актантных) между тремя последовательностями.

- В трансформационном универсуме романного смысла существует ОДНО и ТОЛЬКО ОДНО означаемое, которое открыто признается, сохраняется и отстаивается в неизменном виде; оно-то и составляет сообщение, передаваемое текстом, — единственное, точно определенное и даже ограниченное в своей дву- или многозначности сообщение.

— В тексте романа для каждой значащей единицы можно найти одну противоположную значащую единицу, и вместе они образуют двузначное сообщение текста.
524
Заключение
Комбинаторная способность, а значит, относительная независимость означающих в границах замкнутого означаемого (выражение, сообщение), способность означающих вступать в противопоставления и, отнюдь не аннулируя друг друга, сливаться в Едином сообщения-выражения — вот принцип, который, на наш взгляд, характеризует трансформационное поле романа; трансформационная структура позволяет пробить брешь в дискурсе выражения (побороть символ), однако замкнутость трансформационного поля остается ненарушенной (связь со знаком).
Тот факт, что трансформация осуществляется непосредственно на уровне нарративного исполнения романа, характеризует этот жанр с самого момента его возникновения. Так, у Рабле трансформация означающих, тесно связанная с карнавальным действом (мы вернемся к этому вопросу в гл. 5.4.), предстает в виде многочисленных рядов слов, отсылающих к одному и тому же означаемому. Приведем в качестве примера ряд раблезианиз-мов, характеризующих Сорбонну: sorbillans, sorbonagres, sorbonigenes, sorboniformes, sorboniseques, niborcismes, sorbonisans, saniborsans. Следы подобного приема обнаруживаются и у Сервантеса в «Дон Кихоте», в виде ПОЛИНОМАЗИИ. В первой главе главный герой назван Кихадой, Кесадой и Кихaной; из этого набора автор выбирает Кихота. Санчо Панса называет Мамбрина то Малином, то Мартином, а графиня Трифальди становится La cola, o falda «хвостом или юбкой» и La condesa de las Tres Faldas «графиней в трех юбках» и т. п.[5]
С другой стороны, поскольку роман представляет собой трансформационную структуру, то все попытки классификации, какие только предпринимались в истории изучения романа, были обречены на неудачу. Луговский выделял нарративный и антинарративный роман, Коскимиес - наивный и шизотомический роман, Мюллер-Кайзер — роман событий, персонажей, построений и т.п. Наличие у романа трансформационного аспекта делает статическую классификацию невозможной; нет таких категорий, в которые можно было бы втиснуть подвижные структуры романной трансформации.
Наконец, одновременное наличие двух уровней - высказывания и рассказывания, компетенции и исполнения, нарративного означаемого и нарративного означающего[6] — задает границы трансформационного поля романа и делает возможными многочисленные вариации, которые превращают этот жанр в живое, вечно обновляющееся разнообразие. В результате «роман, как мы
525
по-прежнему называем его, блюдя языковые условности, явно распадается на множество видов книг, у которых общим оказывается одно лишь это неподходящее наименование... Проза же пока столь молода, что мы совсем не знаем, какие достоинства в ней таятся»[7].
5. Интертекстуальность
Логос — это завет, в котором мы прочитываем то, что избираем.
М. Хайдеггер. Logos.
5.1. Книга и схоластика
5.1.1. Ценность письма в Античности и в Средние века
В 1455 г., когда Гутенберг напечатал Библию по-латыни, завершилась эпоха сакральной книги. Благодаря достижениям техники, письмо окончательно смешалось с речью, и признаком этого смешения явилось становление романа.
Роман «Маленький Жан де Сентре» появился на свет в 1456 г., если судить по рукописи Барруа, первой из десяти известных рукописей романа (Национальная Библиотека в Париже, fr. 10057). Это авторская рукопись, Антуан де Ла Саль намеревался отправить ее Иоанну Анжуйскому, но так и не отправил и собственной рукой внес исправления в первые две пятых части текста. Две другие рукописи, одна из которых находится в Риме (Ватиканская библиотека, Reg. Lat. 896), а другая в Лондоне (Британский музей, Cotton Nero DIX), представляют собой полностью исправленный текст.
Эти рукописи несут на себе следы культа книги, которую Средневековье, в отличие от Древней Греции, превратило в символ закона Бога. Так, достаточно проследить «каллиграфические» или

«типографские» пометы в рукописи Барруа, чтобы понять, какую огромную важность имел для Антуана де Ла Саля письменный облик текста. Он отмечает, где надо переменить цвет чернил, изменяет деление на абзацы, исправляет имена персонажей, дает точные указания относительно использования чернил двух цветов -красного и черного, требует четкого соблюдения красной строки, рекомендует подчеркивать важные места (см. выше, с. 493). По поводу одного только использования красных чернил Антуан де Ла Саль дает двадцать семь видов помет: «в строку красными буквами» (9 раз), «в строку красными» (6 раз), «заголовок красными буквами» (6 раз); с помощью 15 видов помет он объясняет расположение кусков текста, которые надо написать черными чернилами; 5 видов помет указывают на распределение текста по абзацам
527
и на те слова, которые надо подчеркнуть, без упоминания цвета чернил[1].
Орфографические (сош -» cuer, coer, ceur «сердце», имена собственные) и грамматические исправления более редки и менее важны, если учесть отсутствие во французском языке той поры устойчивой нормы. Напротив, больше интереса представляют те, что Ф. Дезонэ назвал «капризами правки», — изменениями в цифрах и именах собственных. Так, вместо одного барабанщика появляются двое, у трех рыцарей оказывается 14 коней, а не 13 и т. д.; Люзиньен уступает место анжуйскому герольдмейстеру - семь раз Антуан де Ла Саль вычеркивает имя этого несчастного гонца. Подобного рода изменения, на первый взгляд произвольные, по-видимому, обусловлены двумя причинами — фонетического и структурного порядка. Чтобы придать тексту благозвучие и ритмичность, Антуан де Ла Саль заменяет слово un «один» словом deux «два», после чего во фразе появляется лишний ударный слог. С другой стороны, замена единицы на двойку, а тройки на четверку вписывается в диадическую структуру романа, делая видимым весь СПЕКТР его нумерологии. Как бы то ни было, исправления, вносимые в разметку романа, свидетельствуют о том, что Антуан де Ла Саль смотрел на свое произведение как на ПИСЬМО — как на сеть маркеров, письменная субстанция и фонетическая значимость которых столь же МАТЕРИАЛЬНЫ (если не больше), как и выражаемое содержание. Подобное понимание ПИСЬМА и ПИСЬМЕННОГО ТЕКСТА связано со средневековой традицией; возникновение романа в Новое время укрепило взгляд на книгу как на нечто аутентичное, а это является главным признаком глубинной религиозности нашей культуры. Акт письма для Антуана де Ла Саля явным образом есть акт, заслуживающий высокой оценки. Солдат становится писателем, хорошо написанная книга стоит большего, нежели выигранное сражение. В начале и в конце книги, обращаясь к своему адресату, Антуан де Ла Саль подчеркивает специфику своего труда: он нечто НАПИСАЛ. Письмо не его профессия, он не ученый и не писец («ибо я не столь мудр и учен»), и тем не менее он берется за написание КНИГИ, чтобы вписать себя в СОЦИАЛЬНЫЙ КОД («вручить себя вашей высочайшей и желанной милости», с. 309) и в ВЕЧНОСТЬ («я молю Всевышнего», с. 309).
Итак, роман рождается в точке соприкосновения письма с речью, науки с невежеством; в нем явственно слышится отзвук теории «ученого невежества», апостолом которой выступил Николай Кузанский. Письмо — акт (личного) выражения и (социальной) интеграции у Антуана де Ла Саля смешивается с дискурсом и (как у Кафки) появляется лишь для того, чтобы удостоверить
528
своей печатью (на надгробиях) смерть и окончание труда. Таким образом, крайне высокая оценка письма идет рука об руку с цензурой: когда человек пишет, он делает вид, что говорит, и только когда он кончает писать, он может сказать, что что-то написал. Глагол «писать» фигурирует только в прошедшем времени: он маркирует окончание производства, законченную работу. Человек не ПИШЕТ, он может только НАПИСАТЬ. Созерцать написанное — значит созерцать смерть. Здесь еще раз поразительным образом проявляется сходство письма с могилой.
Каким же образом, на исходе Средних веков, европейская мысль пришла к подобной двойной концепции письма, которая позволила ей произвести один из самых характерных для нее продуктов — роман, используя матричную форму этого письма, но при этом всегда давая данному факту уничижительную оценку?
В Древней Греции не проявлялось никакой озабоченности по поводу письма; в античной

системе образования чтение и письмо играли второстепенную роль. Письмо приобретает значимость лишь с V в. до н. э., когда риторы и софисты начинают играть ведущую роль в интеллектуальной жизни Греции. Тем не менее хорошо известно, с каким презрением относился к письму и книге Платон (Федр, 274с —276а). Царь Тамус изгоняет египетского бога Тевта, изобретателя письма, бросая ему упрек в том, что его изобретение способствует забывчивости и заставляет пренебрегать работой памяти: «Ты даешь ученикам одно название науки, лишенной всякой реальности». Истинная мудрость проявляет себя в звуке, она не рождается в саду письма, «ее не сеют тростниковой палочкой», «не отлагают в чернильной жидкости». Лишь в эпоху эллинизма поэзия пересеклась с науками (филологией, естествоз-нанием, астрономией); возник тип ученого поэта, а вместе с ним получил распространение культ книг (biblia) и библиотек, сохранявшийся в эпоху Римской и Византийской империй. По свидетельству Аристотеля, книги известных авторов расходились сотнями. Книга превратилась в товар: когда книжный рынок Афин оказался насыщенным, она стала предметом экспорта[2]. Александрийцы и арабы окончательно утвердили авторитет книги. Книжные (литературные) подвиги стали затмевать воинские. «В 269 г. Дек-сипп, благодаря огромному личному мужеству и стратегическому гению, спас родной город Афины от нашествия германских орд; его дети сочинили в его честь эпитафию в стихах, которая сохра-нилась до наших дней; в ней он прославляется исключительно как РИТОР и СОСТАВИТЕЛЬ ДОКУМЕНТОВ, а его геройский подвиг, от которого он сам ждал "вечной славы", не упоминается ни единым словом»[3]. Ученый поэт, чей образ широко представлен в серии изданий «Греческая антология» (от Птолемея до

VI в. н. э.), — это ремесленник, филолог, боготворящий перо, палочку для письма (стиль), страницу, папирус, письмо, буквы, каллиграфию.

Письмо, презиравшееся в Древней Греции, в эпоху эллинизма оценивается крайне высоко, оно одухотворяется, возводится в ранг трансцендентной сущности, рассматривается как знак идеи. На него никогда не смотрели как на производство смысла, никому не приходило в голову считать его длительным процессом выработки значения; восприятие письма в Древней Греции колеблется от отрицания до обожествления, но суть его остается прежней: письмо есть нечто, что обездвиживает, закрепляет, отверж-дает, оно вечно, неизменно, несет в себе истину, оно божественно. Письмо никогда не рассматривается в качестве пермутации означающих, оно заключает в себе ЗНАНИЕ истины; написанное становится главным знаком трансцендентности (Закона); книга наделена сакральным значением, она есть святость, порядок, правило, идеальная норма. Поборником такого взгляда на письмо стал Плотин; для него искусство ясновидца - это «чтение письмен природы, которые открывают нам порядок и правило»[4]. Для неоплатоников книга становится хранилищем мудрости, воплощением бодрственного состояния ДУХА.

Римляне — Цицерон, Вергилий, Гораций — восславляли античную Грецию, а потому римское «возрождение» носило звуковой, противописьменный характер. Лишь в «Эпиграммах» Марциала вновь возникает тема книги вместе с апологией палочки и дощечки для письма, папируса. Эта тематика была продолжена во II и III вв. Авсоний в одном из своих стихотворений обращается к листу папируса, а Клавдиан воспевает письмена звезд (scribunt aetheriis Stilichonem sidera fastis «звезды вписывают имя Стилихо-на в небесные фасты», De consulatu Stilichonis, II, 476).

Лишь с приходом христианства культ книги распространяется повсеместно. Хотя образы божеств, занятых писанием[5], можно найти, например, в этрусском искусстве, все же Христос, по-видимому, единственное божество, изображаемое со свитком в руках[6]. Будучи религией священных книг, христианство присоединилось к неоплатонизму и, в целом, к античному идеализму во взгляде на письмо как на знак, служащий выражению истины, Веры, Божьего слова. В христианстве Бог, Слово и Письмо сливаются воедино; для всей христианской культуры книга — это место авторитарного дискурса, Слово Бога-Отца. Этим обусловлены и два метафорических образа книги, характерных для раннего Средневековья: письмо как РАНЕНИЕ (смерть) и письмо как ВСПАХИВАНИЕ ЗЕМЛИ (акт оплодотворения, порождения). В средневековой Европе был распространен мазохистский взгляд на

письмо: многие мученики (св. Евлалия, св. Фома, св. Винценций, дьякон из Сарагосы и др.) воспринимали раны, наносимые им палачами, как раскаленные НАДПИСИ, делаемые во славу Христа[7]. В этой мазохистской метафоре можно усмотреть основную фигуру нашей цивилизации, поскольку в ней курьезным, хотя и неизбежным образом совмещаются два аспекта; во-первых, это УМЕРЩВЛЯЮЩАЯ функция письма, то есть тот факт, что оно уничтожает любой смысл, отличается от любого наличного бытия, постоянно производит пермутации и перестановки, уподобляясь непрерывной шахматной игре, производству без продукта; во-вторых, это СПИРИТУАЛИЗАЦИЯ письма как проявление покорности Богу-Отцу, иными словами, теологический взгляд на письмо как священнодействие, нацеленное на познание божественной идеи. Второй аспект особенно характерен для монашества, которое стало занимать господствующие позиции в Западной Европе начиная с середины IV в. Письмо становится занятием монахов (таков смысл наставлений св. Мартина, IV в.). Расщепленное перо превращается в символ Логоса, нашедшего свое выражение в Ветхом и Новом заветах[8]. В том, что мы пишем тремя пальцами, стали усматривать намек на Троицу[9]. Письмо-смерть, письмо-производство, аннулирующее самое себя, в универсуме Христианской Церкви уступает место понятию письма как ПОРОЖДЕНИЯ; палочка для письма — это СТЕРЖЕНЬ, писать — значит пахать, страница напоминает поле, буквы — зерна. Топика текста как ЗЕРНА и СЕМЕНИ известна классической риторике, и Антуан де Ла Саль использует ее в «Салате», когда в прологе говорит о «восьми зернах для посева», которые он подобрал в трактате Цицерона «О добродетелях». Например: «Вторая глава повествует о втором зерне для посева; в ней говорится о приятнейших и полезнейших благах, которые дает мирная жизнь»; «Третья глава повествует о третьем семени для посева; в ней говорится о том, как надо благосклонно выслушивать каждого человека и мягко ответствовать ему» и т.п. По этой причине получает высокую оценку ПЕРЕПИСЧИК; он исполняет функцию оплодотворения и своим трудом добивается спасения души. Он пока еще не обожествляется, не становится всеведущим и всемогущим автором, каковым он станет в современную эпоху (у Антуана де Ла Саля мы наблюдаем процесс этого становления), поэтому происходит обратное явление: Бог уподобляется письму, по отношению к которому он представляет собой трансцендентную потусторонность, нетленное «означаемое»; он Диктатор — тот, кто диктует святым их писания. Алфавитное письмо обусловило также ЛИНЕЙНОЕ, а не объемное восприятие книги, отсюда линейная структура всего того, что будет писаться в цивилизации книги. В Средние века ГОВОРИЛИ

о linea vitae sacrae «линии святого жития» (св. Бенедикт) и о linea sacritatis «линии святости». Недвижное и обездвиживающее, а потому причастное к смерти, но вместе с тем животворящее и линейное (телеологическое), а потому причастное к Богу — вот какое письмо (=книга) становится предметом почитания в раннем Средневековье.
Забота о подаче текста выходит у Антуана де Ла Саля на первый план. Для выделения различных слоев текста используется несколько видов чернил — пурпурные, красные, черные. Приемы, которыми пользуется Антуан де Ла Саль, часто встречаются у других переписчиков и рубрикаторов. Последние выписывали красным названия глав, а начальные буквы фраз украшали вертикальной красной чертой[10]. Также у переписчиков было обыкновение возвещать в начале и в конце текста, используя своего рода мета-письмо, о начале, конце и цели своей работы. Словами «это переписано» начинался почти каждый текст, а завершала его «подпись» или «колофон», как у Антуана де Ла Саля; последний начинался словами explicitus est «изложено» или explicit «изложил», далее следовало указание на место и время работы и имя адресата. У Антуана де Ла Саля мы находим те же приемы, они явным образом позаимствованы у переписчиков.
Примерно в IX в. латынь стала мертвым языком, и книга с картинками заменила книгу, состоящую из последовательностей слов. Украшенная миниатюрами, расцвеченная красками, книга стала более пластичной. Она все более превращалась в сакральный, магический предмет, в ФЕТИШ; ее наличия оказывалось достаточным для того, чтобы обеспечить победу «воинам»[11].
Но начиная с XII в. книга претерпевает изменения: она становится более интеллектуальной, превращается в предмет труда, продукт работы клириков и университетских профессоров; на

изготовление книги теперь смотрят как на особую профессию. Абеляр, умерший в 1142 г., писал: «Я вернулся к знакомому ремеслу; не имея возможности работать руками, я был вынужден работать языком!». Но одновременно появляются книги и светского содержания: циклы сказаний о Роланде, куртуазный роман, «Роман об Александре», «Роман о Фивах», «Роман о Трое», бретонские романы — о короле Артуре, о св. Граале, «Роман о Розе», поэзия трубадуров и труверов, произведения Рютбёфа, фаблио, «Роман о Лисе», литургический театр и т.д. ТРАНСКРИБИРУЮСЯ в книгу. Когда в книге появились иллюстрации, она перестала рассматриваться как нечто сверхъестественное, работа иллюминатора привела к ее десакрализации.
Именно в этот момент книга превращается в роман, говоря точнее, роман наследует от СРЕДНЕВЕКОВОЙ КНИГИ форму,
532
способ подачи и амбивалентную сакрализацию письма. В то же время в романе происходит совмещение стиля ученой книги, книги интеллектуальной (об этом см. ниже) со структурой профанной книги и/или УСТНОГО ДИСКУРСА. Далее, роман заимствует структуру книги с КАРТИНКАМИ, в которой, несмотря на сохранность ЛИНЕЙНОГО ХАРАКТЕРА «словесной» книги, наличествуют пустоты между иллюстрациями, нарушающие непрерывность и мотивацию дискурса, а значит, и повествования. Выше мы показали, как Антуан де Л а Саль выписывает предикативные или определительные комплексы по отдельности, независимо друг от друга, и соединяет их произвольно избранными коннекторами; подобная структура прямо напоминает соположение картинок в иллюстрированных книгах, тем более что эти повествовательные комплексы представляют собой «истории» (ystoires — так в Средние века назывались живописные полотна). Например, в двухтомной книге «Иудейские древности» Иосифа Флавия (она была переписана около 1476 г. Жаком д'Арманьяком по приказу Иоанна Беррийского) написано: «В этой книге с двенадцатью историями... нарисованными рукой хорошего живописца и иллюминатора Жана Фуке, уроженца Тура, жившего при дворе доброго короля Людовика XI...». Антуан де Ла Саль пишет так: «Книга, история которой переложена» (с. 1).
С другой стороны, вместе с картинкой в книгу вводится изогнутая перспектива в качестве живописного и геометрического перевода трехмерного пространства. Анализируя пространственный порядок романа «Жан де Сентре», мы увидим, как эта перспектива пронизывает структуру всей книги.
Роман, благодаря которому в современную эпоху возникло понятие «литературы», причем понятия романа и литературы совершенно смешались между собой, унаследовал от средневекового письма фетишизацию ПРОИЗВЕДЕННОГО ПРЕДМЕТА, ВЫРАЖЕННОЙ ИСТИНЫ и КОМПОЗИЦИИ. В романе сливаются устный дискурс (светская литература) и изогнутое пространство (объем в противоположность линии); с помощью этих двух приемов была сделана попытка преодолеть линейность и одноголосие эпоса (символа) в рамках выразительности (книги, понимаемой как двойник идеи, письма как репрезентации).

5.1.2. Книги в книге

Антуан де Ла Саль испытал непосредственное воздействие культа книги. Благодаря поездкам в Италию и продолжительным контактам двора королей Анжуйской династии с этой страной, он смог познакомиться с итальянским Возрождением. Известно, ка-
533
кой интерес проявлялся в Италии той эпохи к текстам и книгам; свидетельством тому являются богато украшенные рукописи Кваттроченто. Можно привести в пример и Петрарку, которого рассматривают, в числе иных, как родоначальника современного библиофильства; во время своих многочисленных путешествий он покупал или приказывал переписать «все, что попадалось под руку». Во Франции период с конца XIV по начало XV в. — время крупных собирателей книг, среди которых первое место занимал Иоанн Беррийский (ок. 1416), брат Карла V. Именно в это время Карл V основал Королевскую библиотеку, ставшую позднее Национальной библиотекой; когда ее основатель скончался, в ней хранилось более тысячи рукописей. Целая плеяда светских миниатюристов, известная под названием франко-фламандской школы, трудилась под покровительством Иоанна Беррийского, а после его смерти нашла себе нового покровителя в лице Филиппа Доброго, герцога Бургундского.

Патрон Антуана де Ла Саля, король Рене Анжуйский (ок. 1480), также был поэтом, художником и библиофилом. Образцом для подражания он выбрал Ланселота («Сердце, охваченное любовью»); во время посещения Неаполя он приобрел много книг по географии и истории; в числе прочего, в его собственности находились 24 рукописи на турецком и арабском языках. В его спальне висела «огромная таблица с буквами азбук, с помощью которых можно писать во всех странах христианской и мусульманской веры».
В такой атмосфере библиофильства и писал свой роман Анту-ан де Ла Саль, вводя в него тексты из прочитанных книг. В особенности речь Дамы испещрена цитатами, открыто признаваемыми в качестве таковых: цитируются Фалес Милетский, Сократ, Фемистий, Питгак из Митилены, Евангелие, Катон, Сенека, бл. Августин, Эпикур, св. Бернард, св. Григорий, Апостол Павел, Авиценна, Тит Ливии, Орозий, Светоний. Саллюстий, Лукан, Матастрий, Дарес, Фириз, Полибий, Арнобий (о разнообразии языков), Иосиф Флавий (о иудейской проблеме), Аврелий Виктор, Валерий Максим и снова бл. Августин («О граде Божием» книга III, гл. XII); вероятно, есть и скрытые заимствования, и плагиат. Наиболее известные в описываемую эпоху тексты сопоставляются, между ними устанавливается диалог; часто они даже нейтрализуют друг друга (тексты Эпикура и св. Бенедикта). Проникновение чужих текстов в текст Л а Саля заходит столь далеко, что один из второстепенных актантов, образующих предикативные комплексы, — Бусико — сам представляет собой книгу. Речь идет о книге «Часослов маршала Бусико для пользования парижан»; это книга картинок, она состоит из живописных композиций геральдического и декоративного характера, занимающих целую страницу, ярко раскрашенных, на-
534
поминающих ковры. Владельцем этой книги, которая впоследствии оказалась в собрании Иоанна Беррийского, а в следующем веке у Дианы из Пуатье, был Жан де Менгр, по прозвищу Бусико, французский маршал; он сражался в Пруссии, Испании, Африке, после похода в Никополь попал в плен к туркам, позже был правителем Генуи, после битвы при Азенкуре попал в плен к англичанам и умер в неволе. Антуан де Ла Саль, кроме имени Бусико, позаимствовал и часть его скитаний, приписав их Сентре (поездки и походы в Испанию, Турцию, Италию, Англию), но прежде всего он как бы переписал словами геральдические и декоративные «истории», нарисованные на страницах книги Бусико. Таким образом, живописные изображения вместе с биографией маршала проникли в текст романа, в его недизъюнктивную текстуру; эпическое начало подверглось релятивизации, а одноголосие исторического (правдоподобного) дискурса оказалось нарушенным из-за совмещения нескольких дискурсов.
Латинский язык и другие (прочитанные) книги проникают в текст романа непосредственно, путем переписывания (цитирования) или в виде мнемонических следов (реминисценций). Без всяких изменений они переносятся из своего собственного пространства в пространство пишущегося романа, переписываются и заключаются в кавычки или же подвергаются плагиату.
Для конца Средневековья, наряду с высокой оценкой звучащей речи и с введением в текст культуры (буржуазного) пространства ярмарки, рынка, улицы, характерно также массовое распространение письменных текстов; книга перестает быть привилегией аристократов и эрудитов и демократизируется. Таким образом, фонетическая культура стремится стать культурой письменной. Однако, поскольку любая книга в нашей цивилизации представляет собой транскрипцию устной речи[12], цитирование и плагиат оказываются столь же фонетичными, сколь и блазон, даже если при установлении их внеписьменного (устного) происхождения приходится обращаться к книгам, предшествовавшим книге Антуана де ЛаСаля.
Тем не менее отсылка к другому письменному тексту ведет к нарушению законов транскрипции устной речи; имеются в виду перечисление, повторение, а значит, и темпоральность. Введение инстанции письма влечет за собой два главных следствия.
Первое следствие: темпоральность романа Антуана де Ла Саля есть не столько дискурсная темпоральность (нарративные последовательности не сочленяются друг с другом в соответствии с законами темпоральное™ устной синтагмы), сколько такая темпоральность, которую можно назвать ПИСЬМЕННОЙ (нарративные последовательности ориентированы на

само действие писа-
535
ния и им же производятся). Последовательность «событий» (описательных высказываний или цитат) подчиняется движению руки, работающей над незаполненной страницей, подчиняется самому механизму записи. Антуан де Ла Саль нередко прерывает течение дискурсного времени и вводит НАСТОЯЩЕЕ ВРЕМЯ своей работы над текстом. «Возвращаясь к сказанному», «выражаясь короче», «что мне вам сказать», «и здесь я ненадолго прерву свой рассказ о Мадам и ее подругах и вернусь к маленькому Сентре» и т. д. — подобного рода коннекторы сигнализируют о наличии ИНОЙ темпоральности, отличной от темпоральности дискурсной (линейной) последовательности; это СПЛОШНОЕ НАСТОЯЩЕЕ ВРЕМЯ процесса рассказывания (работы письма), носящего характер умозаключения.
Второе следствие: когда готовое (фонетическое) высказывание записано на бумаге и когда переписан чужой текст (вставлены цитаты), и то и другое образуют письменный текст, в котором сам акт написания отходит на второй план и предстает в своей ЦЕЛОСТНОСТИ, но как нечто ВТОРОСТЕПЕННОЕ, как транскрипция-копирование, как знак, как «письмо» не в смысле записи, а в смысле предмета обмена: «Каковую [книгу] и посылаю вам в виде письма».
Итак, построение романа осуществляется в двойном пространстве; роман — это одновременно и фонетическое высказывание, и работа письма, однако дискурсный (фонетический) порядок в нем явно преобладает.
5.1.3. Номинализм против символизма
Роман, превращаясь в книгу книг, то есть в СУММУ книг, вновь возвращает нас к традиции схоластических сочинений. Какова же роль схоластики в становлении романа?
Лет через 50—60 после смерти св. Фомы (1270г.), в середине XIV в., классическая схоластика уступает место новым источникам вдохновения — поэзии (Данте) и антирационалистической мистике (Экхарт). Речь идет о критическом номинализме, зачинателем которого был Пьер Ориоль (1280—1323), а наиболее блестящим представителем— Уильям Оккам (1295—1350), стержневая фигура в происходивших изменениях. Номиналисты, в противоположность аристотеликам и представителям классической теологии, отвергали реальное существование универсалий. Пьер Ориоль выдвинул положение: omnis res se ipso singularis et per nihil aliud «каждая вещь сама по себе единична и не есть нечто иное через что-либо еще». Это положение привело к трансформированию символического (эпического) дискурса, лишив его идеальной
536
(трансцендентной) основы, то есть уничтожив вертикальное измерение и заменив его горизонтальным многообразием знака. Вертикальная инфинитизация (ведущая к Богу) заменяется горизонтальной инфинитизацией, обращенной к конкретным вещам и поступкам во всем их многообразии, к инфинитизации «мира». Отказ признать наличие рационального начала в реальности и отказ рассматривать рациональное как реальное приводит к необходимости найти посредника между двумя планами. Эту роль берет на себя ИНТУИЦИЯ (intuitus) — фундаментальное понятие как для мистиков, так и для номиналистов. И у тех, и у других интуиция — это то место, где прорастает СУБЪЕКТИВИЗМ, однако интуиция номиналистов, в отличие от интуиции мистиков, ведет к инфинитизации и диверсификации МИРА, а не души.
Роман «Жан де Сентре» относится как раз к номиналистическому типу дискурса; Антуану де Ла Салю, по-видимому, осталась неизвестной мистическая интуиция Экхарта, нашедшая воплощение в произведениях итальянского Возрождения (Гвидо Кавальканти, Данте, Петрарка). Антуан де Ла Саль начинает с подробнейшего перечисления (от лица Дамы) «универсалий» — различных добродетелей христианского мира (мира символов). Но за дидактическим изложением универсалий незамедлительно следует дискурс, в котором отвергается реальность и рациональность мира универсалий; вместо этого вводится рациональность реального мира посредством создания некой субъективности — автора. Интуиция автора не имеет ничего общего с изысками мистиков, созерцающих собственные души. У Антуана де Ла Саля как первого французского романиста речь идет скорее о таком типе функционирования означающих, которое конституируется в виде функционального ядра, позволяющего перейти от бесконечности Бога к бесконечному соположению иерархизированных высказываний. Определительные и предикативные нарративные комплексы бесконечно следуют друг за другом в монотонном многообразии. Со структурной точки зрения, они не нуждаются ни в какой универсальной опоре, ни в какой оправдательной идее. Упоминание Бога и принципов христианской морали вовсе не оправдание, а скорее просто соположение соответствующих высказываний, некий «коллаж»,

вставляемый в многообразное целое десимволизи-рованного (десакрализованного) дискурса. Совмещение схоластики и романа в одном тексте культуры ведет к сохранению в романе ряда основных особенностей схоластического мышления: 1) необходимость показа СПОСОБА ДЕЙСТВИЯ при производстве значащего предмета — книги (в соответствии с тезисом Фомы Аквинского modus operandi, modus essendi «способ действия— способ бытия»)[13]; 2) стремление к изъясне-

537

нию, к МАНИФЕСТИРОВАНИЮ (веры) вместо того, чтобы доказывать (ее) посредством философских спекуляций; иначе говоря, принцип манифестирования как способ выявления и разъяснения; 3) техника примирения противоположностей.

Мы не будем подробно останавливаться на разработке этих принципов у св. Фомы и приверженцев его учения. Вспомним лишь о превосходном исследовании Эрвина Панофского *(Panofski E.* Architecture gotique et pensee scolastique. P.: Ed. de Minuit, 1967), в котором структура готического искусства рассматривается в связи со схоластической философией, и постараемся рассмотреть ту же проблематику на примере книги, находящейся в процессе превращения в роман.

В раннем Средневековье принцип modus operand!, modus essendi присутствует в любой практической деятельности по изготовлению книги (мы говорили об этом выше, см. гл. 5.1.1. и 5.1.2.). Настойчивое подчеркивание способа действия и материала письменного и книжного производства, внимание к странице, чернилам, перу; напоминание скриба о том, что он как раз в данный момент совершает некое действие, берет перо, кладет его, переходит от одной темы к другой по причинам, обусловленным самим предметом (например, необходимостью соблюдать связность повествования, лаконичность и т.п.), иными словами, операциональная роль пишущего субъекта в самом действии письма — все это целиком обусловлено схоластикой, ибо присутствует в ней самой. Выше (с. 434 и 528) мы привели примеры высказываний подобного типа у Антуана де Л а Саля. Поскольку те же самые высказывания обнаружены нами и в сочинениях схоластов, мы можем определить их идеологему.

С другой стороны, схоластический дискурс, в силу своего стремления к четкому выделению различных способов рассуждения, характеризуется схематизмом, систематичностью (делит рассуждение на части); он пытается охватить целое (посредством перечисления), нуждается в дедукции. Также и книга Антуана де Ла Саля, подобно ученому сочинению, делится на главы, разделы и подразделы, расположенные в порядке соподчинения. Это членение не проведено столь строго, как в научных трактатах, тем не менее оно присутствует. Рубрики, указывающие на высказывания различных актантов (Автора, Сентре, Дамы), — это «главы». Внутри главы «Автор» выделяются «разделы», вводимые подзаголовками типа «О том, как...». «Подразделы» — это дискурсы второстепенных актантов, помещаемые внутрь высказываний Автора, Сентре, Дамы. Эти подразделения можно сравнить с membra, quaestiones или destinationes и articuli у св. Фомы. Схоластический принцип ГОМОЛОГИЧНОСТИ ЧАСТЕЙ также нашел примене-

538

ние в романе: определительные и предикативные нарративные комплексы гомологичны друг другу, равно как и разного рода идентификаторы. Так, купцы, подарки, воины, из которых соткана ткань повествования, «одни и те же» в определительной и предикативной части романа. Отсюда проистекает некоторое однообразие текста, который словно повторяет сам себя, и это однообразие тоже идет от схоластики.

Необходимость дедукции в нарративных построениях Антуана де Ла Саля легко объяснима, если вспомнить, как у него развертывается нарративная траектория: программирующее кольцо текста задается в самом начале, и все, что следует далее, выводится из него. Предикативные комплексы выводятся, во-первых, из определительных комплексов, во-вторых, — из непосредственно им предшествующих комплексов. Например, когда Сентре впервые покидает двор, чтобы сразиться с противником, повествовательный комплекс, обозначающий этот факт, логически вытекает из всего того, что нам известно о Сентре благодаря определительным комплексам, присутствующим в повествовании и раскрывающим его взаимоотношения с Дамой, с двором, с купцами и т. д. Однако его отъезд, разумеется, вводится непосредственно предшествующим определительным комплексом, в котором

описывается прощание Сентре с Дамой. Такому дедуктивному построению предшествует идея ЦЕЛОГО, именно она требует приведения многочисленных цитат, исчерпывающего перечисления предметов обстановки, подробных описаний. В этом проявляется стремление реалистического романа - стремление именно схоластического характера — охватить мир в его целостности, мир КОНЕЧНЫЙ с точки зрения схоластики.

Наконец, недизъюнктивная функция романного высказывания представляется нам подготовленной в структурном отношении всем ходом той полемики, которую средневековый дискурс вел против однозначности символа, то есть против единственной истины auctoritates «авторитетов» (из канонических книг Библии извлекались аргументы proprie et ex necessitate «в собственном смысле и по необходимости»), против отцов Церкви с их внутренней аргументацией и против философов с их внешней и вероятностной аргументацией[14]. Ход этой полемики был изложен в сочинении «Да и нет» (Sic et Non) Абеляра, который обнаружил «расхождения и даже противоречия» в Священном Писании (ab invicem diversa, verum etiam adversa «друг от друга отличаются и даже противоречат друг другу»). После того, как все sic и все non были выявлены, нужно было разработать дискурс их примирения. Этот посреднический, диалектический дискурс, устанавливающий гармонию между двумя противоположными и взаимоисключаю-
539
щими сущностями, нашел свое техническое выражение в СХОЛАСТИЧЕСКОЙ АРГУМЕНТАЦИИ, КАЖДАЯ ИЗ ТОПИК которой (каждый articulus «Суммы теологии») формулировалась в виде quaestio в три приема: тезис (videtur quod...), антитезис (sed contra...) и синтез (respondeo dicendum...). Отныне невозможно отдать предпочтение этому, а не другому из двух разнящихся или противоречивых дискурсов. Символическая дизъюнкция устраняется: противопоставление двух членов доводится до крайности, чтобы в конце концов примирить их в некой двусмысленности. Ритуал disputationes de quodlibetales[15] прекрасно иллюстрирует новый способ мышления, которому, как мы убедились, роман Анту-ана де Ла Саля полностью причастен.

5.2. Город и голос

Хотя роман Антуана де Ла Саля все еще близок к средневековой книге и схоластическому мышлению и тем самым свидетельствует о сохранении традиции средневекового письма в Новое время, вместе с тем он не чужд и городскому устному дискурсу, который начинает звучать все более свободно и властно. В следующем веке его присутствие в романе станет еще более явственным. Например, про Рабле можно сказать, что он постоянно вслушивался в звучащий дискурс ярмарок, рынков и карнавалов, транскрибируя его на страницы «Гаргантюа и Пантагрюэля». У Антуана де Ла Саля мы, правда, не находим ни громкого ярмарочного смеха, ни непристойностей карнавальной речи. Нет у него ничего похожего и на пышность раблезианских пиров; многочисленные обеды, которые король задает в честь рыцарей, возвратившихся с победой, походят на чинные собрания, причем автор не задерживается долго на их описаниях. Антуан де Ла Саль не может и, по-видимому, не желает ОПИСЫВАТЬ празднество, пиршество, тело, любовь. Если он и говорит о празднестве, пиршестве, теле, любви, то только затем, чтобы указать на их наличие. Отсюда возникает ощущение безмолвия, вся книга проникнута своеобразным мутизмом, хотя и состоит целиком из со-положенных ДИСКУРСОВ. В этом романе, представляющем собой мозаику дискурсов (цитат из Священного Писания и многочисленных авторов Древности, речей Дамы, Сентре, Короля, Автора и других лиц, поочередно берущих слово), едва слышен шум голосов буржуазного города, который войдет в книгу позднее. В приглушенном мире Антуана де Ла Саля, мире по-прежнему эпическом и схоластическом, глагол dire «сказать» и существительное parole «слово, речь» еще не используются в их полном смысле. «И с этими словами нам надо расстаться; большего я вам об этом пока ничего не скажу»
540
(с. 82, строка 11). «И с этими словами они уходят» (с. 69, строка 24). «И так они пировали изо дня в день при этом дворе, а об остальном, ради краткости, история умалчивает, чтобы перейти к делу» (с. 109, строка 17). «И здесь я не стану более говорить о них» (с. 160, строка 5). «И здесь я не стану более говорить об этих вещах...» (с. 167, строка 3) и т.п. «Сказать» и «слово» в данном случае скорее указывают на процесс выражения мысли, на рассказ, информирование, но не на сам звучащий голос; к нему Антуан де Ла Саль остается глух.

Смех, этот спутник голоса, звучащего в пространстве города, также чужд Антуану де Ла Салю.

Слово «смех» лишь изредка появляется на страницах романа: «Я вас здесь задержала, чтобы посмеяться вместе с вами» (с. 62, строка 7). «И тут они начали смеяться, и с этим они и расстались, а потом они рассказали об этом Мадам и всем остальным дамам, и они тоже над этим очень посмеялись» (с. 64, строка 8). Смех, как и звук голоса, не звучит в тексте, на него лишь указывается, он служит посредником, средством сцепления двух нарративных классов, но сам он не может составить нарративный комплекс, как это происходит у Рабле, — вспомним многочисленные пассажи с описанием оглушительного хохота, раздающегося в глотках великанов.
Однако голос города все же проникает в роман «Жан де Сентре» через ПРОСТОНАРОДНЫЕ ВЫКРИКИ. Описания торговли и покупок, совершаемых Сентре (с. 51), его одежды (с. 63, 71—72, 79 и др.), различных подарков, получаемых им, воинских доспехов и т.д. — все это прямые заимствования из «криков» торговцев.
В самом деле, помимо письменной культуры, город знает культуру звучащую, устную, кричащую. Мы не имеем в виду устную литературу, фольклор и эпос; во времена Антуана де Ла Саля они уже вошли в книгу (см. гл. 5.1.2), причем, судя по их структуре, стали причастны идеологеме символа. Звуковая культура, о которой идет речь в данном случае, тесно связана с политической организацией и общественными установлениями города. В ней ПРОГОВАРИВАЕТСЯ такое многообразие практик, которое не подчиняется более некоему теологическому носителю истины, и в своих лучших проявлениях эта культура продолжает дионисий-скую, мениппейную и карнавальную традиции древности[16].
«Крик» приобретает первостепенную значимость в связи с развитием торговли. В Античности глашатай сопровождал погребальные церемонии (Ювенал рассказывает о поэтах, которые, терпя нужду, становились глашатаями: Nee foedum alii, пес turpa putarent / Praecones fueri... «И не считали позором и срамом глашатая дело»[17]*.
* *Ювенал.* Сатиры. М.; Л.: Academia, 1937. С. 53 (перевод Д. С. Недовича и Ф. А. Петровского). — *Прим. пер.*
541
В Средние века глашатай УКАЗЫВАЛ на ПРОИЗВЕДЕННЫЙ товар, и на него возлагалась обязанность ввести его в ТОВАРООБОРОТ. Указующий дискурс отныне связан функционально не с производством, а со структурой городского товарообмена. Этот-то дискурс и проникает в книгу, образуя семантический покров той решетки МНОЖЕСТВЕННОЙ БЕСКОНЕЧНОСТИ, сквозь которую номиналисты рассматривали мир. Как раз в момент зарождения романа ГОЛОС становится ОБОЗНАЧЕНИЕМ ТОРГОВЛИ.
Приведем несколько примеров проникновения звуковой рекламы средневекового города в текст Антуана де Ла Саля. Сначала Сентре обходит все лавки города, рассматривая товары (с. 53 и след.). Во время продолжительной беседы с Дамой он проявляет себя как настоящий рекламный агент, расхваливающий одежду (с. 57). И далее в тексте следуют высказывания АКТЕРА: «На голове у него была очень красивая шапочка из фиалок разного цвета, он и его конь были драпированы роскошным ярко-красным бархатом, очень мягким, с рельефным золотым узором, и все было подбито соболем» (с. 153); «...все были одеты в новые, нарядные одежды, а впереди него шли пять очень красивых боевых коней, четыре из них были покрыты бархатными попонами разных цветов с разнообразными золотыми украшениями, а пятый был убран бархатом, на котором был вышит его герб с золотыми украшениями, а именно, красный бык с задранной мордой, с рогами и копытами черного цвета, и на каждом коне сидел прекрасный юный паж в богатом одеянии» (с. 152—153).
Звучащее слово, устное высказывание, сам звук становятся книгой, о чем, между прочим, свидетельствует весьма малая озабоченность Антуана де Ла Саля тонкостями орфографии. Таким образом, роман — это не только письмо, но и транскрипция устного сообщения. На бумагу переносится произвольное ОЗНАЧАЮЩЕЕ (звучащая речь, phone), которое стремится быть адекватным своему означаемому (произведенному товару) и своему референту; оно репрезентирует некую уже имеющуюся в наличии реальность, ему предшествующую, удваивая ее, чтобы ввести в кругооборот обмена, а значит, свести ее к означающему, к репрезентамену (знаку), которым легко манипулировать, пуская в оборот в качестве элемента, призванного обеспечить сплоченность КОММУНИКАТИВНОЙ (коммерческой) структуры, обладающей неким СМЫСЛОМ (стоимостью, ценностью).
«Торговые крики» — расхваливающие товар высказывания, составленные из повторений и перечислений, — играли во французском обществе рассматриваемой эпохи роль современной рекламы[18]; они в изобилии, представлены в период XIV—XV вв. и известны под именем

«блазонов». Их происхождение следует искать в
542
коммуникативном дискурсе — в сообщениях, которые произносились громким голосом на городской площади; их цель заключалась в том, чтобы непосредственно информировать толпу о ходе военных действий (о численности войск, их принадлежности, вооружении; ср. с. 190—219 романа «Жан де Сентре») или о состоянии рынка (о товарах, их качестве, цене). Торжественные, многословные, велеречивые перечисления принадлежат культуре, которую можно назвать «фонетической»; это бесписьменная КУЛЬТУРА ОБМЕНА, окончательно утвердившаяся в Европе в эпоху Возрождения, она творится голосом, в ней используются структуры дискурсного (словесного, фонетического) кругооборота. Она обязательно отсылает к некой реальности, отождествлясь с ней и ее удваивая, «означивая» ее. Для «фонетической» литературы как раз и характерны подобного рода повторения хвалебных высказываний-перечислений[19].

Позднее блазоны лишаются своей однозначности и становятся двусмысленными — восхвалением и хулой одновременно. В XV в. блазон превращается в недизъюнктивную фигуру в полном смысле слова[20].

Антуан де Ла Саль вводит в свой роман блазон как раз накануне его раздвоения на хвалу и/или хулу. В книге блазоны представлены как однозначно хвалебные, однако они становятся двусмысленными, как только их начинают прочитывать, исходя из общей функции романного текста: неверность Дамы вводит фальшивую ноту в хвалебный тон, доказывает его двусмысленность. Блазон, который мы только что прочитали как хвалу, с точки зрения текстового целого преобразуется в хулу и таким образом приобщается недизъюнктивной функции романа. Как мы отметили во введении, функция, установленная на внетекстовом множестве (T_e), претерпевает изменения в текстовом множестве романа ($T_г$) и тем самым определяет его идеологему.

Подобное раздвоение однозначного высказывания типично для устной речи, и в Средние века оно обнаруживается в любом дис-курсном (фонетическом) пространстве, особенно в карнавальном действе. Раздвоение, присущее самой природе знака (предмет — звук, референт — означаемое — означающее), и топология коммуникативного кругооборота (субъект — адресат, Тот же — псевдо-Другой) оказывают влияние на логический уровень (фонетического) высказывания и проявляются в нем в виде недизъюнкции.

Антуан де Ла Саль не единственный, кто использовал разноголосицу города. До него Рютбёф воспевал «Сословия Парижа». Ас-тезан, версификатор, живший в XV в., преподнес маркизу Мон-феррану поэму, в которой, описав подробнейшим образом Дворец правосудия, не забыл описать и лавки, торговавшие детскими иг-
543

1

рушками: Non desunt pupae gratissima dona tenellis / Virginibus, miro cultu formaque decora «Есть там и куклы, приятный подарок для нежных девочек, в роскошных платьях и с красивым личиком»[21]. Поэт Гийом де Вильнев сочинил поэму «Крики Парижа», представляющую собой перечисление предметов, аналогичное тому, что находим у Антуана де Ла Саля. До какой степени деятельность глашатаев в ту пору считалась подрывной по отношению к господствующему дискурсу, свидетельствуют гонения, которым они подвергались. Налагавшиеся на них штрафы составили значительную статью доходов королевской казны в XIII в.

Позднее, в ордоннансе Карла VI (февраль 1415 г., статья XV) деятельность глашатаев была КОДИФИЦИРОВАНА. XV век изобилует «торговыми криками», связанными с войной, судебными разбирательствами, грозными предзнаменованиями. Эти возгласы опубликованы в книге Les Crys d'anciennes marchandises que Ton crye panne Paris, в которой содержатся разделы Les Dits et Vent d'Amours; Coqueluche; книга написана в 1510г. Пьером Гренгуа-ром, по прозвищу Дурья Матушка.

Развитие городов обусловило еще большее внимание к звучащей «литературе»: ярмарка вместе с карнавалом, фаблио, фарсы и вся непристойная, уничижительная литература,

литература плотского и сексуального содержания вторгается в книгу и даже притворяется, что предала забвению схоластические правила составления письменных текстов, которым она все же подчиняется.
Но в то время, когда Антуан де Л а Саль писал свой роман, это вторжение не было столь массивным. Тем не менее можно говорить о рождении романа, ведь символ отныне упразднен, и в его упразднении свою роль сыграл голос города (хотя бы в виде торговых криков, представленных в романе «Жан де Сентре»).

5.3. Куртуазная поэзия и культ «Тождественного»

Роман Антуана де Ла Саля непосредственно соприкасается с куртуазной поэзией. Как известно, тема Дамы, которой служит паж, Дамы — покровительницы в жизни и приносящей победу в бою, центральная тема провансальской лирики. Эта тема претерпевала постепенные и незаметные изменения на протяжении XI—XIV вв., и у Антуана де Ла Саля мы находим ее уже в заметно преображенном виде. Положительная оценка женщины, сколь бы высокой она ни была в начале романа (Дама Милых Кузин — настоящая «интеллектуалка», вещь в куртуазной поэзии редкая; подобный образ появился лишь во второй половине XIII в. во «Фламенке»), в конце концов сменяется на противоположную. Дама оказывает-
544
ся недостойной того почитания, предметом которого она была ранее, ибо она предает того, кто ее любит и служит ей. Так в пределах одного и того же текста завершается эволюция структурной роли женщины в западноевропейском дискурсе Средних веков; переход от обожествления к низвержению закончен, в чем и заключается двойственная семантическая ценность роли женщины. Следует, однако, отметить, что двусмысленность ее роли внутренне присуща любому экспрессивному дискурсу, в котором превозносится женственность, причем с самого возникновения подобного дискурса примерно в XI в. До этого времени в поэзии на романских языках и в поэзии голиардов, а также в народных пасторалях X—XI вв. женщина никогда не рассматривалась в качестве объекта сексуального влечения и появлялась лишь для того, чтобы ДАТЬ ПОВОД ДЛЯ ДИСКУРСА мужчин, - дискурса, который они адресовали самим себе через посредство Женщины, чья чувственность и сексуальность подвергалась сокрытию[22]. Существование Женщины как Другого, отличного от Того же (мужчины) и не сводимого к нему, не составляет проблемы для дискурса выражения, который единым жестом устраняет ЖЕНЩИНУ и СЕКС, заменяя их на МУЖЧИНУ и ДРУЖБУ. В древних текстах часто говорится об обрядах кровного братания среди воинов. Цезарь наблюдал подобный обряд у аквитанов*[3], и есть много свидетельств его существования у греков и арабов. Можно привести также в пример обряд компаньонажа в странах Западной Европы, изображенный в романе Дауреля и Бретона[24]:
Jurat ai companhia a totzjoms que vivo ab nos Mas s 'ien prengui malher e no-m venh enfanto S'ien mari denan vos, companh, ien la vos do Mon castels e mas vilas, ma terra a maio Vos solvi, bels companhs, eus meti a bando (17—21).
В героических поэмах женщина появляется исключительно редко. Прекрасную Альду мы видим лишь в момент смерти Роланда, не уделявшего ей много внимания. В иных случаях женщина обычно выступает в образе Королевы или богатой Вдовы-покровительницы, отождествляемой с мужчиной по социальной функции, общей для них обоих. Даже Петрарка одаривал дружбой женщин лишь в той мере, в какой они выказывали «совершенно мужские качества»[25].
Нелли полагает, что обожествление женщины в дискурсе выражения происходит по образцу однополой дружбы. Травестирова-ние однополой дружбы в культ женщины произошло, по-видимому, под арабским влиянием при посреднической роли Испании[26].
545
В XI-XII вв. арабские поэты выделяли три вида любви; в этом членении, которое было воспринято трубадурами Андреем Капелланом (1185), Гираутом де Калансоном (1200—1220) и Гираутом Рикьером (1180), можно разглядеть диалектическую схему в духе Платона: земные желания отвергаются и заменяются любовью к Богу, достигаемую через созерцание телесной красоты. Мы видим, как неспособность представить себе различие, а стало быть, неустранимую противоположность полов и одновременно их РАВЕНСТВО, неизбежно приводит к теологической фигуре, к триаде, то есть к слиянию псевдодифференцированных

членов в обожествляемом ОДНОМ, в котором созерцает себя Тождественное.
В куртуазном понимании любви половой акт отступает на второй план перед СЛИЯНИЕМ СЕРДЕЦ. Стало быть, перед нами стремление к ОТОЖДЕСТВЛЕНИЮ, к своего рода ДУХОВНОЙ АНДРОГИННОСТИ, представленной в триадическом синтезе. Так, у арабов в X в. понятие единения (al wa9l) представлялось как «высшая радость». У Ибн Хазма (XI в.) единение — «это высокий удел, великая степень, возвышенная ступень и счастливое предзнаменование... обновленное бытие и блестящая жизнь, вечная радость и великая милость Аллаха»[27] *.
Именно такую любовь-единение, любовь-узы, связывающие Сентре с Дамой, мы обнаруживаем в романе Антуана де Ла Саля. Происходит отождествление воина с его Дамой; со структурной точки зрения такое отождествление является неотъемлемой частью восприятия женщины как отличной от мужчины и в то же время не равной ему, то есть восприятие ее как ПСЕВДООТЛИЧИЯ, которое позволяет Другому (женщине) вновь вернуться к Тому же (мужчине) в обожествленном виде (культ Пресвятой Девы сливается с культом Дамы).
Таким образом, в куртуазной поэзии (у Гильема IX, например) неизбежно подчеркивалась нематериальная и божественная сущность Другого (женщины). Р. Р. Беццола усматривает здесь «отблеск философии платонизма картезианцев, которая со времен дружбы великого Фюльбера и его ученика Идегера с Гильемом Великим (Третьим Пуатевинским) получила распространение в Пуатье»[28]. Влияние философии платонизма заметно также у Джа-уфре Рюделя и других трубадуров, поэтому замечание Нелли о том, что «гетеросексуальная любовь привита на мужской дружбе, от которой она заимствует мифы и ритуалы», кажется нам вполне оправданным, равно как и мысли того же исследователя по поводу женоненавистничества трубадуров.
* *ИбнХазм.* Ожерелье голубки. М.: Изд-во восточной литературы, 1957. С. 98 (перевод М. А. Салье). - *Прим. пер.*

В таком троичном пространстве, где культ того же нуждается в псевдо-Другом, чтобы сотворить себе божество, обожествление женщины не заставило себя долго ждать. Дама трансформировалась в Деву Марию. Один из первых примеров такого превращения можно найти у Пейре Гильема де Люзерна (около 1225 г.), а в 1289 г. трансформация предстает уже в завершенном виде у Ги-раута Рикьера[29]. Пьер де Блуа считает, что Пресвятая Дева является единственной посредницей между Христом и человеком: «Мы пребываем в грехе и не осмеливаемся обратиться к Отцу, ибо страшимся его, но у нас есть Пресвятая Дева, которая не внушает нам страха, ибо преисполнена великодушия и чистоты»[30]. Если бы на небесах не обитала Дева Мария, человечество было бы обречено пребывать во мраке Чистилища[31].
Церковь предала проклятью куртуазную любовь, усмотрев в ней один только либертинаж. В 1277 г. епископ Парижский Эть-ен Тампье осудил трактат Андрея Капеллана «О любви», написанный в 1187 г. для Марии Шампанской, равно как и «Роман о Розе» Жана де Мена (1275—1280), чье дерзкое свободомыслие далеко ушло от идеализма трубадуров. Однако это осуждение лишь ускорило начавшийся ранее процесс, приведший к тому, что женщина совсем исчезла из дискурса выражения. На какое-то время женщина стала объектом поношения и эксплицитного отрицания (особенно в XV в., о чем свидетельствуют «Пятнадцать радостей брака», неверно приписываемые Антуану де Ла Салю), а в XVI в. женщина была полностью устранена из дискурса. Ни Рабле, ни авторы плутовских романов не проявляют ни малейшей озабоченности по этому поводу; амбивалентность они находят в ином месте — в теле, в половой жизни, в смехе[32]. В народной литературе, во многих фарсах женщина получает низкую оценку; в подобного рода литературе она предстает как воплощение зла и колдовских сил[33].
Роман Антуана де Ла Саля дает возможность проследить весь путь подобных изменений в отношении к Другому (к женщине); в конце концов он привел к совмещению позитивности и негативности, к возникновению недизъюнкции. Антуан де Ла Саль задал матрицу амбивалентности, и с этого момента можно говорить о рождении романа. Место его рождения — женщина, вернее, женские Sic и Non (схоластики), то есть ее недизъюнктивная функция, заключающаяся в том, чтобы быть Тем же и/или Другим, псевдо-Другим.
Итак, роман родился, а это значит, что создана недизъюнктивная матрица, позволяющая

ввести в нее психологизм. Его еще нет, но уже ощущается потребность в нем, к нему стремятся, на него намекают. У Антуана де Ла Саля возникает структурная потреб-
547
ность в психологизме, но еще более заметно в нем стремление демистифицировать структуру, программирующую любой психологический дискурс. При чтении его романа создается впечатление, что психологический дискурс — это дискурс, колеблющийся между Одним и псевдо-Иным при недизъюнкции различий и отождествлении Тождественного с Тождественным. Идеологема психологизма, будучи платонической и в основе своей теологической (троичной), в фаллоцентрическом обществе находит благодатную почву в дискурсе женщины. Представляя собой локус сокрытия и высочайшей оценки, женщина образует некий псевдоцентр, латентный или эксплицитный, — такой центр, который выставляют на обозрение или же маскируют с заботливым целомудрием; это наличный или отсутствующий центр современного романного (психологического) дискурса, в котором мужчина устремлен к мужчине и обожествляет себя в нем, или же женщина обнаруживает желание стать мужчиной. Будь то «Гаргантюа и Пантагрюэль», «Принцесса Клевская» или «Госпожа Бовари»; «Красное и черное», «Отец Горио», «Анна Каренина», «Братья Карамазовы», «Улисс» или «Волны» В. Вулф, везде мы обнаруживаем одну и ту же платоническую идеологему, которая отвергает дизъюнкцию Того же и Другого, то есть половую любовь и смерть, но ПОВЕСТВУЕТ об их «слиянии», пользуясь двусмысленностью психологизма.

У Антуана де Ла Саля психологические высказывания пока еще чрезвычайно редки. Укажем на два из них, наиболее характерные:

«И при этих словах источник слез, заключенный в ее сердце, столь обильно излился из глаз, что речь прекратилась, дабы принести им успокоение» (с. 96).

«Вам известно, что у нас, женщин, нежное сердце, сострадающее тому, что нами любимо» (с. 96).

Молитва Дамы (с. 150), ее слова о необходимости быть осмотрительным (с. 103) и обморок Дамы (с. 130) свидетельствуют о том же повороте к психологизму. Следует отметить, что психологический дискурс возникает как раз там, где появляется фигура «двоицы»: ИЗМЕНА воспринимается как нечто двусмысленное, то есть одновременно как положительное и отрицательное, она признается и отвергается, совершается и отрицается.

Отметим, что псевдовысокая оценка, которую дает женщине Антуан де Ла Саль, с тем чтобы тут же ее демистифицировать, пронизывает весь экономический текст средневекового общества. Не стремясь уподобить дискурс выражения дискурсу экономики и юриспруденции, мы хотим все же подчеркнуть их причастность к одной и той же идеологеме. Так, Марк Блок пишет по этому поводу: «Когда в провансальской поэзии была изобретена куртуазная
548
любовь, то верность по отношению к совершенной любви стала мыслиться в ней по образцу вассальной преданности»[34].

С другой стороны, анализ французского средневекового законодательства, касающегося права собственности, показывает, что во времена Людовика VII женщина освободилась от феодальной опеки и добилась права самой осуществлять опеку, принимать и давать присягу в верности, в том числе верности сеньору, председательствовать на судебных заседаниях по гражданским и уголовным делам, чеканить монету, набирать войско, издавать законы[35]. Эти права женщина теряла, как только выходила замуж, ибо муж становился ее опекуном. Однако у девиц и вдов опекунов не было, поэтому можно предположить, что их высокая оценка была обусловлена их важной ролью в экономической жизни, ролью, наделявшей их «мужскими» достоинствами. Именно экономическую самостоятельность, которую женщина приобретала после смерти мужа (у замужней женщины отсутствовала возможность стать независимой в социальном отношении), и воспевали трубадуры, прославляя замужнюю даму через смерть другого мужчины (мужа), на которого и был в действительности направлен их дискурс (их желание).

5.4. Карнавал и пермутация означающих

Обращение эпического дискурса в романный, переход от символа к знаку не затрагивает некую константу, обусловливающую сходство этих двух типов дискурса. Суть этой константы

заключается в ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ как символического, так и знакового дискурса, в их предназначенности для выражения того иди иного ОЗНАЧАЕМОГО, которое им предшествует и играет для них роль закона. Константой является и СУБЪЕКТ ДИСКУРСА; в эпосе (символе) он сливается с социальной общностью, основанной на мифе, и с Богом, в романе же (знаке) он расщепляется на несколько индивидов, производных «по горизонтали» (без опоры на Бога) от дискурса личности-Автора.
В современном литературоведении искусство мыслится не иначе, как выражение. Понятие ФОРМЫ ВЫРАЖЕНИЯ, унаследованное эстетикой Кроче от метафизики Гегеля и истории литературы Франческо де Санктиса[36], тоже соответствует взгляду на искусство как на выражение; поэтому оно не дает возможности представить себе речь, которая не была бы выразительной.
Единственный тип дискурса, возникший как раз в тот момент истории, когда совершался переход от символа к знаку, и который тем самым свидетельствует о значительности усилий, предпринятых дискурсом в борьбе против своих собственных законов (выра-
549
жения), чтобы подчиниться им в иной форме (знаку, а не символу), — это дискурс карнавала. Принимая во внимание его роль в построении романа[37], мы попытаемся определить его характерные особенности, обратившись вначале к его топологии, а затем к организации означающих.
5.4.1. Топология карнавала
Означаемое карнавального дискурса - это ОСКОРБЛЕНИЕ, наносимое означаемому официального дискурса, а стало быть, и Закону. Если всякое означаемое есть Закон для его носителя-дискурса, то можно сказать, что карнавальный дискурс приводится в действие ЗАКОНОМ, представляющим собой ТРАНСГРЕССИЮ, то есть АНТИЗАКОНОМ. Таким образом, уже в самой основе карнавального дискурса заложены антисимволизм, амбивалентность, недизъюнкция.
Как известно, в средневековом театре[38] на подмостки выводится ВРАЖДЕБНОЕ ОТНОШЕНИЕ ко всему официально принятому — к догмам и морали христианской религии, а также выводится НЕПРИСТОЙНОСТЬ — Половая жизнь, нечто радикально ОТЛИЧНОЕ, не находящее себе места в отождествляющем дискурсе платонизма. Это АНТИОЗНАЧАЕМОЕ не может следовать классической траектории устной коммуникации: отправитель -дискурсный предмет (эпическое повествование) — получатель. Оно нуждается в изломанном пространстве, которое представляет собой одновременно ЛИНИЮ коммуникации и ОБЪЕМНОСТЬ, разрывающую коммуникативную линию. Карнавальное пространство двойственно и амбивалентно, именно оно лучше всего подходит для наступления на символ, ибо оно есть и сцена (репрезентация означаемого в сообщении), и жизнь (практика означивающего дискурса).
На антисцене, где разыгрывается и проговаривается антиозначаемое, АВТОР есть одновременно АКТЕР. Тот, кто произносит слово, его же и производит; «сказать» и «произвести» отождествляются поверх всяких различий между ними.
С другой стороны, Получатель (толпа) поначалу отождествляется с Законом (официальным означаемым), чтобы затем сильнее поразить его (вызвать у него смех), адресовав ему некий анти-Закон (обсценное и агрессивное означаемое). Таким образом, мы видим, что в основу карнавального пространства положена структура словесной коммуникации, но она тут же подвергается смещению; можно сказать, она для того и присутствует, чтобы быть смещенной. Вроде бы все на месте: Отправитель, сообщение и Получатель, и все не на месте: Отправитель (Автор) становится сообщением
550
(Актером), а Получатель сливается с двойственным означаемым (Законом и его трансгрессией), в то же время Получатель (толпа) сам становится Отправителем (Автором и тем самым Актером), поскольку именно таково правило карнавала: все в нем участвуют на равном основании, а значит, каждый одновременно Автор/Актер и зритель, Отправитель, сообщение и Получатель, а значит, Закон и трансгрессия Закона. Отправитель включается в карнавальное действо, занимая структурное место Автора, рассматриваемого в качестве основы означаемого (Закона), который он (Отправитель, отличный теперь от Автора)

преступает. Кажется, что пермутация Одного в Другого и обратно может продолжаться бесконечно, однако она находит свою смерть в смехе, с которым получатель, перестав быть Актером, вновь становится Автором, то есть обладателем Закона во второй степени.

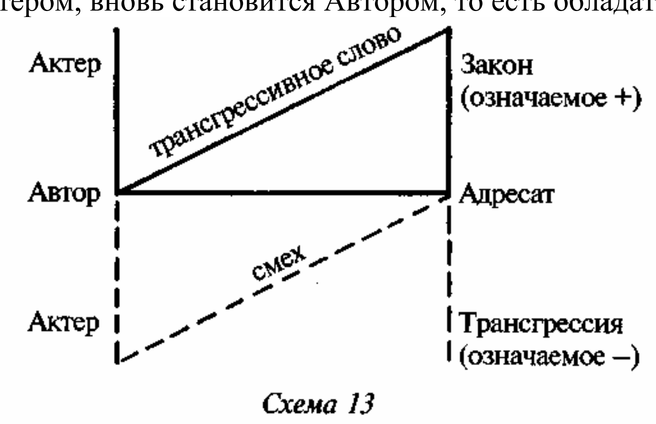


Схема 13

Трансгрессивное слово ($С_т$) Автора нацелено на Закон (3) и на Получателя (П); последние становятся для Автора тождественными, и он отождествляет себя с ними. Совершая сей словесный и жестовый акт самооспаривания, Автор (А) становится Актером (А):
А & Ст => 3 п А&СпэА
Получатель, становясь на место Автора (А), а значит, Закона, (3), не только подвергается воздействию трансгрессивного слова, но и присваивает, практикует его, становится его Актером под оболочкой смеха (СМ), который по отношению к Закону есть его Другой, симметричный ему.
П&СтзСМпП&СМ=эАпА&Ст=>А
551
Скрываясь под оболочкой смеха (отрицательного, но не отрицаемого означаемого), Автор и Получатель сталкиваются друг с другом на оси Актера, то есть на оси ИГРЫ. Подрывной характер карнавального трансгрессивного слова нейтрализуется отменой Закона — в карнавале господствует трансгрессия. Но это всего лишь псевдотрансгрессия, ибо отрицательное означаемое нуждается в постоянном присутствии призрака позитивного члена — Закона.
Таким образом, карнавальное слово не достигает своей цели. Не имея возможности устранить истину символа (трансцендентное означаемое), оно лишает ее однозначности и на ее место ставит ДВОЙСТВЕННОСТЬ. Именно эту фигуру и перенимает роман, пропуская через себя недизъюнктивные диады Автор — Актер, Автор — Отправитель, Получатель — Актер; об их разновидностях мы говорили выше (см. гл. 3.3.). Эти амбивалентные функции роман вбирает в себя в виде семных комплексов или в качестве тем.
5.4.2. Раздвоение и маска
Итак, мы наблюдаем постоянный переход от Автора к Актеру и обратно. Механизм этих мутаций обеспечивается шифтером[39], или особым коннектором - МАСКОЙ, исполняющей роль маркера инаковости, отрицания тождества.
Если автор как обладатель означаемого представляет собой субъект высказывания-процесса, то есть рассказывания, а значит, является также и протагонистом рассказывания ($Т^а$) и помимо этого репрезентирует сам процесс рассказывания ($С^а$) в качестве амбивалентного означаемого, то Актер, реализующий дискурс означающих, является субъектом готового высказывания, а следовательно, его протагонистом ($Т^е$); его дискурс также отсылает к процессу порождения готового высказывания ($С^е$). Формула маски, предоставляющей Автору ($Т^аС^а$) возможность трансформироваться в Актера ($Т^еС^е$), может быть записана несколькими способами.
1. $Т^еТ^а$ — эта формула показывает, что маска представляет собой тот шарнир, который позволяет субъекту рассказывания обращаться в субъект высказывания. Следовательно, в маске заключена возможность для говорящего быть причастным к своей речи как такой означивающей практики, которая осуществляется сама для себя и не отсылает ни к чему внеположному ей.
2. $С^еС^а$ — эта формула показывает, что маска есть механизм, позволяющий синхронизировать два аспекта дискурса (рассказывание — готовое высказывание) в едином акте — акте игры означающих.
3. $Т^еС^е/Т^аС^а$ — эта формула показывает, что маска играет МОДАЛЬНУЮ роль в том дискурсном пространстве, который она об-

служивает. Это означает, что с помощью маски Автор (процесс рассказывания и его протагонисты) связывается с Актером (переходит на его сторону, на сторону протагонистов процесса порождения готового высказывания) или с игрой означающих (с процессом порождения готового высказывания).
4. T^aC^a/T^e (Ce) — эта формула показывает, что маска позволяет Актеру (протагонистам процесса порождения готового высказывания) вернуться к Автору (перейти на его сторону, на сторону протагонистов процесса рассказывания) или к означаемому карнавального дискурса (к процессу рассказывания).
Первая формула — T^e/T^a — характеризует маску как нечто уничтожающее говорящего субъекта, лицо в результате колебаний между T^e и T^a.
С другой стороны, соединяя C^e и C^a, маска воплощает собой время. Она становится фигурой ВРЕМЕНИ, которое, будучи изображенным, останавливается. На карнавальной сцене нет времени, или, если угодно, она лишена линейной темпоральное™, однако ВЕСЬ ХРОНОС всей своей компактной массой заполняет сцену.
Две модальные формулы: $T^eC^e/T^a(C^a)$ и обратная ей $T^aC^a/T^e(C^e)$ характеризуют маску как возможность перехода с уровня рассказывания на уровень готового высказывания и обратно; в результате различие между двумя уровнями стирается. Таким образом, уничтожая ЛИЦО, ВРЕМЯ и различие между C^a и C^e, маска, которая, казалось бы, призвана дать свободу дискурсу, на самом деле убивает СЛОВО. Ведь не может существовать дискурс без субъекта, времени и высказывания-рассказывания. Стало быть, маска — это МАРКЕР ПОЛНОГО ОСВОБОЖДЕНИЯ Слова И ЕГО СМЕРТИ в самый момент обретения свободы. Без субъекта, времени и рассказывания нет и Слова. Остается одна лишь пермута-ционная практика, которая ничего не выражает и не может быть репрезентирована. Она неизбежно отвергает сцену как ре-презентативную и коммуникативную плоскость и осуществляется в целостной ОБЪЕМНОСТИ карнаЬада (предшествующей сценическому представлению) в виде непрерывной выработки смысла, который никогда не бывает окончательным. Маска — это театр пермутации, она антирепрезентативна. Особенно следует подчеркнуть тот факт, что карнавальная маска — это не деградировавшая маска театра итальянского Возрождения. Ведь в пространстве карнавала никакой сцены нет, маска позволяетлгроизводить работу ПОВЕРХ дискурса и ВНУТРИ него — внутри дискурса, который в данном случае не есть СООБЩЕНИЕ, посылаемое другим (по-лучателям); каждый оказывается одновременно «другим» в результате смещения, производимого с помощью шифтера-маскю JJce

сказанное означает также, что маска направлена ПРОТИВ ВЫРАЖЕНИЯ; как мы убедимся ниже, дискурс, надевший на себя маску, отказывается от всякого СМЫСЛА и обращается на самого себя, чтобы в себе и умереть.
Роман копирует механизм маски. У Антуана де Ла Саля Дама «надевает маску» равнодушия, чтобы играть в романную «игру», то есть разыгрывать «историю» с Сентре, а стало быть, разыгрывать и нарративную риторику, формализованную нами с помощью методов трансформационной грамматики. Поэтому уже в начале текста мы обнаруживаем маску, она-то и делает возможным существование романа. Иными словами, имеется (официальное) означаемое, закон, который накладывает запрет на любовь Дамы и Сентре. Посредством маски этому означаемому, то есть Закону, бросается вызов, и этот вызов инициирует процесс порождения означающих (процесс порождения готового высказывания) — возникает романный текст. Однако отвергнутое означаемое (Закон) не исчезает, оно доминирует над развертыванием означающего подобно тому, как это происходит на карнавальной сцене, и вновь выходит на поверхность, когда нужно остановить пермутацию нарративного дискурса, положить конец развертыванию текста. У Антуана де Ла Саля в явном виде представлен закон романного письма: надо замаскировать означаемое (или процесс рассказывания),чтобы дать ход романной риторике.
Мы вновь обнаруживаем фигуру маски, когда высказывание автора порождает протагонистов (персонажей: $C^aT^eT^e$): процесс рассказывания, осуществляемый через протагонистов рассказыва-ния, формирует протагонистов готового высказывания, и Автор надевает маску своих персонажей. С помощью механизма маски образуются и все актантные комбинации, обнаруженные нами на уровне порождения актантов (гл. 3.5.1.). Так, обращение не-лица Актера (T^e) в имя собственное Автора (T^a) и обратно в действительности соответствует превращению готового высказывания (риторики) в рассказывание (в «литературу») и обратно и может быть записано как процесс

маскировки TT^e.
Риторический субъект (готового высказывания) всегда коррелирует с «он» (персонажа), и это сосуществование также связано с маской. Хотя мы находимся на уровне готового высказывания (риторического текста), «он» персонажа (Т*), равно как и «я» Актера (субъекта готового высказывания), также принадлежат уровню рассказывания. Таким образом, формула этой маски имеет вид $C^a/PT_п$.
Формулу дистрибутивного высказывания можно записать так: T^eP. Субъект высказывания (Актер) связывает свое высказывание с высказываниями актантов (персонажей).
554
Нарративное высказывание (см. гл. 3.5.1.6.) можно представить в виде ряда формул. Во-первых, субъект рассказывания, названный нами трансцендентным субъектом, скрывается прежде всего за самим процессом рассказывания: T^aC^a. Далее, он связывает процесс рассказывания с протагонистами процесса порождения готового высказывания (с персонажами) T^aC^a/T^e. Высказывания этих актантов со своей стороны претерпевают мутацию: T^eC^e; они означивают сам процесс порождения готового высказывания. Таким образом, в нарративном высказывании связываются между собой два процесса: C^eC^e при одновременном сокрытии протагонистов (актантов). Как показывает эта формула, нарративное высказывание — это такое высказывание, которое, связывая готовое высказывание с рассказыванием, обеспечивает НАРРАТИВНУЮ ТЕМПОРАЛЬНОСТЬ (ср. гл. 6.1).
Психоаналитики (Лакан) подметили тот факт, что субъект рассказывания всегда маскирует себя под субъект готового высказывания (и наоборот). Каковы последствия этой мутации, открыто и эксплицитно производимой посредством маски на исторической сцене дискурса?
Механизм маски, устранив лицо, остановив темпоральность и блокировав готовое высказывание-сообщение, возвестил об ИНОМ пространстве мысли, отличном от пространства устного воспроизведения и нарративного (эпического) повествования. Маска представляет собой подлинную фигуру ИНАКОВОСТИ и тем самым противопоставляется самотождественности, провозглашаемой Логосом; в тот самый момент, когда символ был поколеблен, маска (основной признак его расшатывания) поставила под сомнение принцип выражения, явив собой пример той действенной практики, которая получила наименование ГРАММЫ, СЛЕДА, ПИСЬМА[40].
Это ИНОЕ пространство не есть пространство коммуникации (обмена дискурсным предметом между субъектами). Это пространство медленной, пермутирующей, возобновляющейся и вновь замирающей выработки мысли до ее окончательного оформления в субъект, время, готовое высказывание. Это пространство «кулис», единственно возможное место игры, где отсутствует РАМПА, узаконивающая умирание игры в театральном действе.
Этим пространством роман смог воспользоваться, лишь урезав его. Он взял из него фигуры двойственности, «диалогическую» комбинаторику и трансформацию актантов, но был вынужден отсечь от него ОБЪЕМНОСТЬ (пространство «кулис», в котором вырабатывается значение до его превращения в смысл) и вновь выстроить сцену (установить рампу, ограничивающую пространство спектакля). Даже если не сводить трансформационное поле
555
романа к театральному представлению, остается фактом, что мы имеем дело с трансформацией УЖЕ произведенного дискурса-репрезентации, который трансформируется лишь в качестве дискурса-риторики. Означаемое всегда дано заранее, оно ТОЖДЕСТВЕННО (эквивалентно) самому себе с самого начала и до конца, главное же заключается в ПОРОЖДЕНИИ ОЗНАЧАЮЩИХ, которое и СОСТАВЛЯЕТ траекторию романа. Напротив, ИНАЯ трансформация, та, что практикуется в карнавальном действе, а именно одновременная трансформация означающих и означаемых до того, как возникнет означаемое дискурса выражения, постоянное, единственное и неизменное означаемое — такая трансформация не может найти себе места в закрытом тексте романа.
Карнавальная трансформация требует открытости дискурсного пространства, ИНФИНИТИЗАЦИИ пишущей себя мысли, стало быть, не может быть и речи ни о каком ПРОГРАММИРУЮЩЕМ означаемом. Однако если появляется желание записать подобную трансформацию в книгу, а не представлять ее на сцене (на антисцене), тогда возникает необходимость в аксиоматическом программировании, в создании некоего объемного пространства, досценичес-кого и антисценического, в котором дискурс мог бы порождаться в процессе постоянной пермутации и рекурсии, отказываясь ограничивать себя сценической

площадкой. Подобное письмо, безличное и безвременное, стало бы новым «мифом» в нашем мире массовости и безличной, пытливой науки. Намечающийся в такой перспективе текст означает разрушение знака (романа). В противовес ЖИЗНЕННЫМ ПЕРИПЕТИЯМ индивида (роману) он выставит РАБОТУ (продуктивность, предшествующую продукту) ОДНОГО, который сольется со Всеми и тем самым присоединится к потоку масс, хлынувшему в пространство мышления, как то пытался сделать карнавал. Этот текст, по-видимому, обретает свои очертания в робких попытках разрушить язык (Джойс, Беккет), организовать текст в виде комбинаторики («новый роман») или погрузить его в мир сновидений (сюрреалистические опыты), однако, надо полагать, новый текст возникает и помимо этих попыток, помимо их зависимости от (трансцендентного) остатка, по-прежнему нуждающегося в выражении. Значение всех этих атак на дискурс выражения бесспорно: они сделали невозможным ПОВЕСТВОВАНИЕ, которое на исходе Средних веков притормозило попытку карнавала подорвать основы «выразительности».

5.4.2. Фигуры карнавального дискурса

Итак, роман оказался не в состоянии вобрать в себя пермутацию означающих, производимую в карнавальном дискурсе в тщетной
556
попытке избавиться от всякого означаемого, предшествующего дискурсу. О борьбе с символом как выражением некоего значения свидетельствуют два дискурсных феномена, характерных для карнавального действа. Во-первых, это так называемая «словесная и комическая фантазия» средневекового театра[41], во-вторых, fatraserie «бессвязные речи»[42]. Этими двумя типами дискурса наделяется излюбленный персонаж карнавала — Шут, двойственная фигура Закона и его трансгрессии. Однако их не следует смешивать с другой разновидностью «шутовского» дискурса, когда означаемое используется для построения дискурса, представляющего собой нелепицу или противоречие в терминах (таковы, например, квиквопрокво, каламбуры, игра слов). Подобного рода дискурс всегда опирается на преднаходимый смысл, пародируя и релятивизируя его; комический эффект возникает в результате демонстрации неоднозначности этого смысла. Именно это отрицательное или, скорее, амбивалентное (недизъюнктивное) означаемое и было интегрировано в недизъюнктивную структуру романа.

Напротив, «словесная фантазия», «словесная игра» вовсе не подчинена никакой цели, никакому смыслу. В данном случае речь идет о последовательности чистых означающих, которые сочленяются друг с другом на основе звукового сходства и вовсе не подчинены никакому смыслу (семантическому или синтаксическому); иными словами, перед нами последовательность означающих, не имеющая никакого отношения к требованиям осмысленности и грамматичности. Этот выход за пределы потребностей выражения, по-видимому, является одним из еще не изученных источников СМЕХА. Если его рассматривать как чувство радости по поводу бесконечных возможностей речи, как бы оборачивающейся вокруг самой себя, без всякого подчинения какому-либо означаемому, то такой смех существенно отличается от понятия смеха у Бергсона, который рассматривал его как установление дистанции (как псевдотрансгрессии) в рамках Закона. В игре означающих используется несколько приемов: НЕПОНЯТНЫЙ ЖАРГОН (слова, не имеющие смысла ни в каком языке; ср. «Игру о св. Николае» Жана Боделя, XII в.); ПЕРЕЧИСЛЕНИЕ (стремление выстроить в ряд все элементы множества, просто сополагая их, без каких-либо синтаксических связей между ними; ср. «Зеленной рынок в прозе» — «ди» (сказ) XII—XIII вв.; болтовню рыночного зазывалы и т. п.); ПОВТОРЕНИЕ (построение синтагмы, исходя из звучания одного-единственного слова, которое много раз повторяется, варьируя свою форму; пример из «Зеленного рынка в прозе»: ge pri a la vrai piteuse, ge di a cell nomeement qui pita as piez de Pitorbus quant il nosqui de la vrai piteuse); БЕССВЯЗНАЯ РЕЧЬ
557
(соположение отдельных слов, не связанных между собой никакой причинной связью или мотивацией; ср. «Игру в беседке» Адама де Л а Аля).

В первых романах была сделана попытка «рационализировать» подобные «игры в означающие» посредством их включения в ткань повествования. Рабле первым воспользовался этим приемом, у него мы находим столько непонятных слов, бессвязных изречений, перечислений и повторений,

сколько содержится во всех романах, написанных после него, и все они (от «Симплициуса Симплицис-симуса» до романов Достоевского, от «Улисса» до Кафки) сохраняют воспоминание о своем карнавальном происхождении.
Некоторые из названных фигур можно найти уже у Антуана де Ла Саля. Таково, например, ПЕРЕЧИСЛЕНИЕ товаров в лавке или деталей одежды (с. 79, 153), особенностей расположения войск (с. 189), имен собственных (с. 207—212), подарков, которыми король одаривает победителей (с. 145) и т. п. Любовь к перечислениям вовсе не обусловлена стремлением к реалистичности, их также нельзя рассматривать только как результат проникновения в книгу живого голоса буржуазии (торговой рекламы), как мы предположили ранее (см. гл. 5.2). В числе прочего перечисления свидетельствуют о подлинном опьянении означаемым, и дело доходит даже до того, что означаемое забывается, а на его месте остается начертание письменного текста, сеть синтаксических трансформаций, которую мы лишь задним числом ПРОЧИТЫВАЕМ как нечто выражающий романный текст.
Перечисления товаров, болезней и т. п. можно найти и за пределами романного текста, в средневековом карнавале, в фарсах, ди, мираклях, они-то и позволяют нам понять идеологему романной структуры. В «Страстях Господних»[43] мы обнаруживаем перечисление товаров, а в «Миракле о св. Женевьеве»[44] — перечисление болезней. Также и на сцене комедийного театра раздаются возгласы торговцев, расхваливающих свой товар; без всякого стремления к реализму, эти выкрики нагромождаются друг на друга единственно с той целью, чтобы голова пошла кругом от нескончаемого означающего, которым, собственно, и живет карнавал. Перечисления названий мест («Монолог безумной лодоч-ницы»)[45], изысканных блюд, деликатесов, тонких вин («Фарс о безумном кутеже»[46], «Осуждение пиршества»[47]) есть и в романе Антуана де Ла Саля; надо полагать, они созвучны все той же тенденции к нарушению равновесия между означающим и означаемым в дискурсе выражения.
Такова же, по нашему мнению, и структурная роль повторения. В карнавальном действе повторяется одна и та же лексема или фонема, устанавливаются параллели между сходными означа-
558
ющими, а несходные означаемые вычеркиваются, рассеиваются в результате многократных повторений: Et pour coppiez en coppie, / coppieur coppiant coppie/coppieux bien coppiez; Pour larder lard en larderie/. Tant qu'en lardant la larderie, /je larde lardons bien lardez[48]. Ср. также:
Ha deal ilz s 'en sont envolles! Legiers espritz, voiles, voiles, Ostez-vous de melencolie Pour present foller enfollie Par les falaians folemens Cesfolatres affolements Affoles defolle qffolance Par tropfolle comme qffolance, Fol qui nefolle n 'estpasfol[49].
Когда повторение стало структурным приемом романного письма, его функция была транспонирована на уровень нарративного синтаксиса; мы уже наблюдали (гл. 4.1.), как в романе Антуана де Ла Саля нарративные комплексы, неоднократно повторяясь, избавляются от своего означаемого (от своей внероманной лексической значимости) и начинают функционировать как означающие в рамках риторики трансформационного поля романного текста.
Также в пределах одной и той же синтагмы (или одного и того же нарративного комплекса) может несколько раз повторяться одна и та же лексема, подобно приведенным выше примерам, в которых настойчивое присутствие повторяющихся звуков восстанавливает материальность языка, извлекает его из ментальности, заслоняющей собой звуковую материю дискурса. Например, если в карнавальном действе чаще всего повторяется слово fou «дурак, шут», то в романе Антуана де Ла Саля, как и в романе Рабле, обратной материализации упорно подвергается слово parler «гово-рить», «речь». Так, на с. 46 на протяжении всего тринадцати строк слово parler повторено пять раз, рядом с ним соседствуют слова proverbe «пословица», puet «может», desplait «не нравится», partez «уходите» и другие слова со сходными звуками.
Однако еще более любопытно повторение целых НАРРАТИВНЫХ КОМПЛЕКСОВ. Например, на десять страниц (с. 190-200) растянуто описание сражения с саррацинами; оно заключается в повторении два десятка раз одной и той же синтагмы («войско идет вперед, выкрикивая его имя»); при этом меняется выкрикиваемое имя, так что повторение совмещается с перечислением.
Такого рода «бесконечное» повторение — неотъемлемая черта мышления, вращающегося в трансформационном поле знака. С од-
559
ной стороны, оно свидетельствует о нарушении равновесия между означающим и означаемым в символической системе; при не-изменном означаемом означающее повторяется до

бесконечности, и в результате этого повторения-самопорождения возникает вторичное означаемое — риторическое. С другой стороны, это повторение означает, что трансформационное поле может существовать как таковое лишь при условии нарушения равновесия между означающим и означаемым, то есть при условии заключения означаемого в скобки и при усилении акцента на означающем. Можно утверждать, что СИММЕТРИЧНАЯ дихотомия означающее/ означаемое характеризует идеологему символа, в то время как трансформационный метод, представляя собой продукт идеологе -мы знака, как раз и помогает раскрыть нарушение равновесия между двумя сторонами знака в знаковом мышлении.

Отметим также, что повторение привлекает внимание к дискурсу именно как к дискурсу, иными словами, с помощью повторения дискурс обозначает самого себя; как сказал бы Якобсон[50], это сообщение, которое отсылает к коду; оно соответствует так называемому АВТОНИМНОМУ модусу дискурса, выделяемому в логике. В данном случае акцент ставится на МАТЕРИАЛЬНОСТИ и ОРГАНИЗАЦИИ самого дискурса, на ТРАНСФОРМАЦИИ его ОЗНАЧАЮЩИХ, тогда как лежащее в его основе означаемое остается одним и тем же при всех трансформациях, но при этом бледнеет, истончается и улетучивается для того, кто прочитывает знак, а не символ. Таким образом, ПЕРЕЧИСЛЕНИЕ, равно как и ПОВТО-РЕНИЕ, становятся одним из правил синтаксиса дискурса, рассматриваемого как знак, то есть правилом его горизонтальной организации — ОЗНАЧАЮЩЕГО. Отсюда возникла необходимость обнажить эти фигуры в тот самый момент, когда субъект-знак начинает осознавать функционирование своего дискурса как знака (в наше время эту работу выполнил Реймон Руссель).

Дискурс означающих, вступая в борьбу с трансцендентным означаемым символа, складывается в виде чужого, иного, непонятного дискурса; он начинает отождествлять себя с ИНОСТРАННЫМ ЯЗЫКОМ, выводя его на карнавальную сцену, а также вводя в роман, вдохновляемый карнавалом. Комедийный театр нередко извлекает нужные ему эффекты из непрозрачности и непонятности многоязычия; это может быть смесь французского и латыни, использование юридических терминов или просто иностранных слов, прежде всего слов английского языка («Мистерия о св. Людовике, короле Франции», около 1472 г.[51]), а в конце XV в. — итальянского («Фарс ослиного моста»). Этим чужестранным языкам и РЕЧАМ невозможно приписать никакой смысл, они не что иное, как ряд звуковых соответствий, простирающийся в беско-

нечность и не сдерживаемый никакой смысловой основой. Анту-ан де Ла Саль позволил себе увлечься подобным нанизыванием чужеземных означающих; в романе фигурирует некий польский рыцарь, язык которого не очень понятен, англичане с необычными именами, приводятся странные или вовсе невероятные названия стран (Boulguerie, Behaigne, Estrappesonde). Антуан де Ла Саль стремительно перечисляет их, не опираясь ни на какую смысловую основу идеологического, географического, этнического или иного характера, которую могли бы иметь эти чужестранные означающие. Необычные слова, являясь частью фигур, постоянно повторяющихся в процессе порождения романа, еще более усиливают чувство головокружения от означающих, которое роман вызывал в пору своего становления, до того как приобрел трансцендентный характер в XIX в. вследствие оживления идео-логемы символа (в реализме, натурализме, символизме).

Иной тип карнавального слова — FATRAS «бессвязные речи» — свидетельствует о стремлении добиться полного отсутствия смысла посредством осмысленной работы разума. Примером могут служить произведения Виктора ле Клерка и Филиппа де Борману-ара или такие тексты, как «Аррасские фатразери» (неизвестного автора, быть может, Жана Боделя). Произведения этого жанра представляют собой бессмысленный набор слов (слово fatras обра-зовано путем метатезы от fartas < fartus «начиненный, набитый начинкой») и являются результатом сознательного стремления к имитации сумасшествия и к разорванному мышлению. Подобно «девери» и «кокаланам», бессвязные речи являют собой отказ от выражения смысла и как таковые не только «подготавливают» трансформационное поле романа, но и используются в различной форме в последующей истории западноевропейского романа (у Джойса и в ослабленном виде у Беккета). Основной задачей высказывания

становится само производство речевого акта, оторванного от того смысла, который мог бы быть в нем выражен. В фатразери чаще всего встречаются такие глаголы, как «говорит», «поет», «кричит», «восклицает», «разговаривает». Человек в них почти отсутствует; персонажами выступают неодушевленные предметы (в 45% случаев), абстрактные понятия (отрезки времени, например); люди стоят на третьем месте, а за ними следуют животные. Семантическое прикрытие субъекта этого дискурса, проговаривающего самого себя, обеспечивается «насилием»: смерть и виселица — излюбленные темы этого жанра. Отказавшись от выражения, дискурс пермутирует с самим собой и отвергает любую репрезентацию кроме той, что связана с НАСИЛИЕМ (со смертью или с половым актом), с УНИЧТОЖЕНИЕМ. Антуан де Ла Саль лишь в минимальной мере причастен к дискурсу
561
этого типа. Мы все же упомянули его ввиду его важности для последующего становления романного дискурса (Рабле, Дидро и т. д. — вся мениппейная традиция романа).
Однако все эти нападки на выражение того или иного означаемого, характерные для карнавального дискурса, тут же отражаются самим означаемым.
На карнавальной сцене означаемое незамедлительно вступает в свои права в тот самый момент, когда озвучивается пермутация означающих, ибо ее можно произнести лишь при том условии, что ею предполагается наличие означаемого в качестве гаранта той нормы, которую СЛЕДУЕТ преступить при комбинировании означающих. Иными словами (см. схему 13 на с. 551), означаемое всегда здесь, оно конституирует говорящего субъекта как Автора и отождествляет его с Законом, который он (лишь по видимости) должен преступить, выступая в качестве Актера. Пермутация означающих карнавального дискурса может иметь место лишь при постоянном наличии Закона, нормы или трансцендентного означаемого; она нуждается в этом наличии, чтобы иметь возможность осуществиться. Структурная потребность в Законе (означаемом, норме) раскрывается в СМЕХЕ, который ее же и поддерживает. Надо полагать, смех и порождается той раскрепощенностью, которую дает произнесение бесконечной последовательности означающих, не блокируемых никаким означаемым, но он рождается также из столкновения свободы и цензуры, лежащей в основе свободы и провоцирующей раскрепощение. Отсюда проистекает амбивалентность карнавального смеха; это одновременно и вседозволенность, и воспрещение, радость и трагедия, жизнь и смерть. Но это всегда СМЕХ, а значит, суждение, выражение, означаемое.
Роман, вводя в свое трансформационное поле карнавальные пермутации означающих, выстраивает их в линейную последовательность нарративного синтаксиса и тем самым задает им цель, придает им способность «выражать». «Но мы вынуждены опустить здесь название страны, края и дворца, куда она направлялась», -пишет Антуан де Ла Саль (с. 243), «поскольку ИСТОРИЯ ОБ ЭТОМ УМАЛЧИВАЕТ ПО НЕКОТОРЫМ ПРИЧИНАМ, О КОТОРЫХ БУДЕТ СКАЗАНО ПОЗЖЕ...». Или же: «Я не буду более говорить об этом и обращусь к ОСТАЛЬНОЙ ЧАСТИ ИСТОРИИ, которая любопытна...» (с. 250). Здесь явным образом присутствуют два уровня текста; на одном уровне - уровне «говорения» — можно производить пермутации означающих, как на карнавальной сцене; другой уровень — это уровень «истории» (рассказа), которая есть некая ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ («история об этом умалчивает по некоторым причинам, о которых будет сказано позже») и *излишек* («остальная часть истории»). Следова-
562
тельно, рассказ нуждается в некой телеологии (в целенаправленности, развитии), которая уже имеется в наличии, будучи внешней по отношению к самому факту говорения и предшествуя ему (предшествуя пермутационному дискурсу Актера). Телеология есть некий ИЗЛИШЕК; именно этот ТЕЛЕОЛОГИЧЕСКИЙ ИЗЛИШЕК образует нарративное означаемое, которое завладевает любой пермутацией означающих и подчиняет ее цели повествования, то есть делает способной к выражению. Итак, мы видим, как РАССКАЗ, иным образом, но на равных правах со СМЕХОМ, восстанавливает ОЗНАЧАЕМОЕ. Разница заключается в следующем: смех ставит на место положительного (официального) означаемого отрицательное означаемое (пародию, хулу), делая упор на означающем (на его ИГРОВОЙ СТОРОНЕ). Рассказ же ставит на место логического означаемого («излишка») риторическое означающее («историю»), то есть специфический синтаксис наррации, который непосредственно в момент субституции

сам становится означаемым, причем до такой степени, что забывает о том, что он есть означающее, и начинает претендовать на равенство с реальностью.

Роман позаимствовал у карнавала также и стремление к обесцененению предшествующего текста, который, в силу своего предшествования, превратился в закон жанра. Антуан де Л а Саль лишь релятивизирует куртуазную поэзию и героический эпос, шутовской же роман Рабле идет еще дальше - он пародирует «романы» цикла Круглого Стола. Вряд ли стоит приводить множество примеров литературных произведений, вступающих в диалог с предыдущими текстами с делью их релятивизации. Вспомним лишь пародирование романов Сервантесом, «Антироман» Сореля, высмеивание готического романа у Дж. Остин, рассказов о путешествиях у Свифта, романтических романов у Флобера, древнегреческих мифов у Джойса. Складывается впечатление, что во все времена роман стремился строить себя как некую ОППОЗИЦИЮ закону, не только закону жанра, но и (идеологическому) закону дискурса своей эпохи; в этой противопоставленности и проявляется участие романного текста в движении истории. Таков «Буржуазный роман» Фюретьера, такова «Ярмарка тщеславия. Роман без героя» Теккерея. Комическая эпопея, лишенная героя, — таков, в числе прочего, результат воздействия карнавального дискурса на дискурс символический.

Итак, можно утверждать, что роман заимствует свой принцип, равно как и конкретные формы характерных для него трансформаций, из ИНТЕРТЕКСТОВОГО ПРОСТРАНСТВА, рассмотренного нами выше; со своей строны, роман оказывает на него моди-

563

фицирующее влияние. В ходе интертекстовых трансформаций сохраняет свою тождественность логическое означаемое высказываний; фигуры дискурса одни и те же у глашатаев и у Антуана де Ла Саля, на карнавальной сцене и в романе «Жан де Сентре». Изменяется же означающее (риторическое значение) этих фигур: в добавление к своему исходному смыслу они приобретают еще один смысл благодаря помещению в романное поле трансформаций, образующих генеративное дерево. В результате значения, двойственные уже в самом начале, еще раз удваиваются, множатся, и роман, пребывая в своем трансформационном и интертекстовом поле, с неизбежностью прочитывается как ПОЛИФОНИЧЕСКИЙ. Линейного романа не существует, линейно лишь эпическое повествование, любому же роману с самого начала присуща более или менее явная полифоничность (полиграфичность).

6. Романная космогония

Не существует пластического представления
пространства, отдельного от интеллектуальной
и социальной оценки ценностей.
F.Francastel. Destruction d'une espace plastique//
Journal de psychologic, 1954, 1.2.

В зрительном зале безличное слово славит себя в герое.
...театральное представление- немедленное стирание записанного.
Малларме. О книге.

6.1. Время в романе

По нашему мнению, в романе можно выделить два типа темпо-ральности: темпоральность наррации и темпоральность готового высказывания (дистрибутивного или автореферентного). Темпоральность первого рода, находящая выражение в процессе наррации, составляет нить рассказа, его линейность, каузальность и мотивацию, короче говоря, его целенаправленность. Это время рассказываемой истории, его делает своим субъект рассказывания, предшествующий дискурсу.

Темпоральность второго рода находит выражение в дистрибутивном высказывании; это темпоральность слова, которое сказывается, темпоральность развертывания самого высказывания.

Нарративная темпоральность в романе составляет одно целое с субъектом рассказывания; мы назвали его трансцендентным субъектом, или метасубъектом. Не вмешиваясь непосредственно в дискурс, романный метасубъект включен в него; само его существование и делает возможным возникновение нарративной тем-поральности. Когда Антуан де Ла Саль повествует об отдельных эпизодах рассказываемой им истории, он не приводит автобиог-

рафических данных и не выставляет себя в первом лице. Он как бы рассеивается, исчезает вовсе, надевает на себя одну из тех масок, что позволяют ему произвести весь ряд актантных трансформаций. Таким образом, рассказчик подвергает цензуре лицо-субъект (и его биографию) и гипостазирует его в фигуре Автора, располагая одной-единственной темпоральностью — ПРОШЕД-
565
ШИМ ВРЕМЕНЕМ. Из временных форм Антуан де Ла Саль использует или аорист, или имперфект.

«АКТЕР. — Случилось так, что через год и три месяца после своего возвращения из Пруссии новая мысль стала постоянно приходить ему в голову, и он говорил себе: "Увы! Сколь мало у тебя рассудка, собственного разумения, сколь беден ты во всем! Ни разу ты не взялся сам за оружие, всегда твоя благороднейшая и добрейшая богиня вкладывала его тебе в руки. Теперь же я сам прихожу к выводу, что ради ее любви необходимо совершить какое-то доброе деяние". Тогда он решил составить компанию из пяти рыцарей, одним из которых был бы он сам, и из пяти щитоносцев, самых сильных и самых ловких во владении оружием, каких только можно было найти во Франции; он попросил бы их всех быть ему товарищами и братьями и в течение трех лет носить каску с забралом из золота для рыцарей и из серебра для щитоносцев с роскошным бриллиантом между двумя прорезями для глаз, если только они не найдут такое же число рыцарей и щитоносцев, которые сразились бы с ними не на жизнь, а на смерть так, чтобы каждый рассчитался за указанные бриллианты, а другие — за подобные им, и чтобы никому об этом не было известно до последнего дня апреля, когда он обратится со своей просьбой к рыцарям и щитоносцам, которых он выберет» (с. 227—228).

Таким образом, конституирование метасубъекта наррации совпадает с конституированием нарративного прошедшего времени. Этот субъект как бы держится в стороне от своего дискурса (и от всякого дискурса вообще); он возвышается и доминирует над ним, объемлет его во всей его целостности, занимая ПРОСПЕКТИВНУЮ позицию на вербальной сцене, в то время как дискурс (нар-рация) отступает вглубь, образуя ПЕРСПЕКТИВУ и задавая таким образом меру времени. Субъект наррации занимает место «впереди» или «позади», во всяком случае, находится в ИНОМ МЕСТЕ, вернее, не находится нигде, и в то же время он занимает некую неизменную позицию, организует свой дискурс в виде перспективной проекции на картину, от которой он сам отделен. Если инстанция Автора есть позиция предшествования, господствующая над дискурсом, то его рассказ представляет собой инверсию этой позиции, он очерчивает границы зоны спокойствия, в которой все находит свое постоянное место, известное заранее и контролируемое; это ПРОШЕДШЕЕ ВРЕМЯ. Ряд описаний в прошедшем времени — вот в чем, по-видимому, заключается нар-рация. Мы присутствуем при возникновении ИСТОРИИ и замечаем, что с помощью той же самой темпоральное™ (того же способа рассказывания) формируется ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ дискурс. Как мы уже отметили, у Антуана де Ла Саля подобные от-
566
ступления едва ощутимы, они сливаются с повествованием о событиях, что позволяет нам утверждать о существовании изначального родства истории с психологией и знаком.

«И при этих словах слезы, источник которых находится в сердце, исторглись из ее глаз столь обильно, что речь замолкла, дабы принести им успокоение» (с. 96).

Однако в романах более позднего времени, особенно в психологическом романе XIX в., прошедшее время рассказывания истории стало общепринятым и превратилось в психологическое прошедшее время (Стендаль, Бальзак, Флобер — мастера психологического аориста и имперфекта). Даже если вместо прошедшего используется настоящее время, оно поступает в распоряжение того же трансцендентного субъекта рассказа, стало быть, это вне-временное настоящее — настоящее описания.

Э.Бенвенист, анализируя данный тип исторического повествования, «исторический костяк глагола» в целом, не усматривает «какого-либо вмешательства в повествование со стороны говорящего»[1] и подчеркивает, что «нет больше и самого рассказчика»[2]. Однако мы считаем, что, хотя «вмешательство» говорящего субъекта в данном случае не эксплицировано, тем не менее его присутствие еще более ощутимо по причине ОБЪЕКТИВАЦИИ говорящего, который, отвергая субъективный статус «автобиографического» лица, косвенным образом

входит в структуру своего исторического и психологического высказывания, выступая в качестве трансцендентного субъекта, сшивающего фрагменты дискурса в единое целое. «Никто ни о чем не говорит, кажется, что события сами рассказывают о себе», — пишет Бенвенист[3]. Тем не менее говорит гипостазированный субъект, и без него не может быть никакого рассказа об исторических событиях.
Анализ темпоральное™ ДИСТРИБУТИВНОГО и АВТОРЕФЕРЕНТНОГО ВЫСКАЗЫВАНИЯ заставляет нас обратиться к уровню романного высказывания, к тому уровню, на котором рассказчик включается в игру дискурса и, покидая позицию высшей инстанции рассказывания, представляет себя в качестве ГОВОРЯЩЕГО. Субъект-говорящий (риторический субъект, см. гл. 3.5.1.1.) проявляет себя посредством двух указующих жестов: автореферентным жестом он показывает, что находится в состоянии говорения, а демонстративным жестом — напоминает о том, что говорят другие, то есть передает слово персонажам. В обоих случаях время произносимого слова заменяет историческое время процесса наррации.
Автореферентные высказывания указывают на процесс говорения, осуществляемый Автором, который оставляет свою позицию «в ином месте» или «нигде» и обращается к единственному материалу, позволяющему ему обрести телесность, — к дискурсу. Так,
567
в ходе наррации Антуан де Ла Саль делает иногда «скачки»: «...о почестях и торжествах ради краткости говорить не буду» (с. 184); «...перечислить их все заняло бы слишком много времени» (с. 218); «Но здесь мне следует продолжить рассказ о Жане де Сентре, о котором история повествует со всеми подробностями» (там же). Автор включается в собственный дискурс в качестве говорящего прежде всего ради краткости изложения: «И когда ему было лет 20—21, в то время король сделал для него много хорошего, а другие случаи, когда Мадам хотела говорить о нем, я опущу, так как рассказывать о них заняло бы слишком много времени» (с. 78). Ср. также: «итак, ради краткости» (с. 186), «ради краткости» (с. 187), «И чтобы сократить рассказ» (с. 238,143, 169 и др.).
Вновь занять свое место в дискурсе — значит повторно обрести свое место в СПЛОШНОМ НАСТОЯЩЕМ - настоящем времени готового высказывания, которое Бенвенист называет «уровнем дискурса». Это настоящее, отличное от вневременного настоящего процесса наррации, есть настоящее синхронии; оно обозначает тот факт, что готовое высказывание совпадает с расссказыванием, что то, что высказывается, есть всего лишь УДВОЕНИЕ рассказывания, его моментальный дубляж. Настоящее время дискурса пересекается с прошедшим временем истории, в результате чего возникает двухступенчатая романная темпораль-ность («сейчас» перетягивается «вперед» и помещается до своего отступления назад), жестко соотнесенная с речевым потоком, из которого и возникает настоящее время дискурса.
В дистрибутивном высказывании использование настоящего времени готового высказывания происходит более сложным образом. Дистрибутивное высказывание представляет собой смесь из нарративного и автореферентного высказывания. Оно начинается с наррации в ПРОШЕДШЕМ ВРЕМЕНИ, а затем обращается к НАСТОЯЩЕМУ, то есть к тому слову, которым Автор как субъект литературного рассказа наделяет протагонистов — субъектов высказывания. Например: «Эта верная и тайная любовь длилась 16 лет; когда Мадам хотела поговорить с маленьким Сентре, то, чтобы сохранить свое намерение в тайне, говорила ему: "Мой друг, войти в танец легко, но главное — как выйти из него с честью"» (с. 64).
Очевидным образом, НАСТОЯЩЕЕ не единственное допустимое время при обращении дистрибутивного высказывания к самому процессу порождения готового высказывания. При подобной отсылке к слову персонажей возможны все времена, кроме аориста, — его заменяет перфект. Однако, какие бы временные формы глагола ни использовались, их текстовая функция в автореферентном и дистрибутивном высказывании однозначна: они образуют вторую темпоральность текста, характеризующую его собственное развертывание и его
568
дублирующую. Это синхронная темпоральность (настоящее время), темпоральность производства означающих, соотносящаяся с темпо-ральностью рассказывания (в прошедшем времени).
Итак, мы убедились, что роману свойственно совмещение двух типов темпоральности, однако возникает вопрос: не было ли это совмещение обычным и для эпоса, а также для других жанров, предшествовавших возникновению романа?

Действительно, в классической риторике не только допускалось, но и требовалось, чтобы Автор становился Актером собственного дискурса, когда начинал говорить о нем, и этот прием присутствует как в народных сказках, так и в поэзии трубадуров. Однако в мифологической или полумифологической социальной общности, в которой дискурс, равно как и миф, принадлежит ВСЕМ, а рассказчик не может выступать отдельно в роли независимого субъекта, различие между историей и дискурсом не столь четкое, и функция у него иная по сравнению с романом. В мифологической модели история сливается с дискурсом, вырабатывается в нем, посредством него и благодаря ему, поэтому дискурс невозможно помыслить отдельно от истории (от дискурса). В этой модели нет такого субъекта, который сделал бы своим прошедшее время истории или настоящее время дискурса; они сливаются в единой практике, где Целое (Бог) и части (люди) образуют диалектический кругооборот. Поэтому мифологическая темпоральность не имеет двух ступеней, ибо в ней нет предшествования и одновременности, прошедшего и настоящего, рассказывания и готового высказывания. В мифологической модели властвует один-единственный монументальный ХРОНОС.

Но когда Автор приобретает индивидуальность, становится субъектом-лицом, в действие вступает амбивалентная модель романа (см. гл. 3.2.2), и проведенное нами различие между готовым высказыванием и рассказыванием, дискурсом и историей приобретает всю свою значимость. Антуан де Ла Саль, по-видимому, испытывает неудобство от нарративной темпоральности, по крайней мере в начале романа. Как только он начинает нарративную фразу, историческая темпоральность словно мешает ему, и тогда он хватается за слова «сказать», «говорить», «выражаться короче» и т.п., продолжая текст уже без всяких затруднений в настоящем времени. Таким образом, его текст строится скорее как ДИСКУРС, из которого сочится ИСТОРИЯ (в том смысле, который придает этим словам Бенвенист), а не история, вспоминающая время от времени, что она дискурс. Однако, хотя субъект высказывания, порождающий НАСТОЯЩЕЕ ВРЕМЯ ДИСКУРСА, дистанцируется от субъекта рассказа, соотносимого с ПРОШЕДШИМ ВРЕМЕНЕМ ИСТОРИИ, нельзя

сказать, что первый радикально отличен от второго. Первый субъект — обладатель романного означающего, второй — обладатель романного означаемого. Однако и в том и в другом случае речь идет о формировании некоего ЛОКУСА РЕЧИ, из которого контролируется ее семантика и синтаксис после того, как выкристаллизовался некий СМЫСЛ, предшествующий семантике и синтаксису, — смысл, который предстоит выразить; он и есть то самое означаемое, которое замыкает кольцом книгу (закрывает ее). Это место СУБЪЕКТА, который властвует над Временем — как временем истории, так и временем дискурса. Ему дозволено производить трансформации как времени рассказывания, так и времени готового высказывания. В период расцвета романа (конец XIX — начало XX в.) все разновидности романной темпоральности следовали данному двойному членению.

6.2. Пространство в романе 6.2.1. Географическое пространство в романе

Понятие географического пространства применяется к определенного рода дискурсной структуре, возникающей в определенный исторический период и связанной с характерной для этого периода идеологемой.

Географическое пространство, представленное в романе Анту-ана де Ла Саля и утвердившееся в романах более позднего времени, — это ренессансное пространство, в котором мы жили до тех пор, пока не началось освоение Космоса и проникновение в глубины бессознательного с помощью психоаналитических методов. Придя на смену символическому пространству, романное пространство видоизменило его в соответствии с идеологемой знака.

В произведениях средневековой литературы строилось такое пространство, в котором небо решительно ПРОТИВОПОСТАВЛЯЛОСЬ земле, а герои перемещались из одного мира в другой по вертикали (при наличии четко маркированных моральных коннотаций); перемещения по горизонтали также не исключались, однако в этих произведениях, хранивших верность идеологеме символа, всегда наблюдалась несовместимость двух местоположений (их дизъюнкция). Так, главный герой уходил из дому и совершал героические деяния в точно определенном месте, где он никак не мог потерпеть неудачу, и наоборот. Основываясь на исследовании Ж.Фрапье, посвященном общему анализу героического эпоса[4], можно выстроить следующую схему странствий героя:

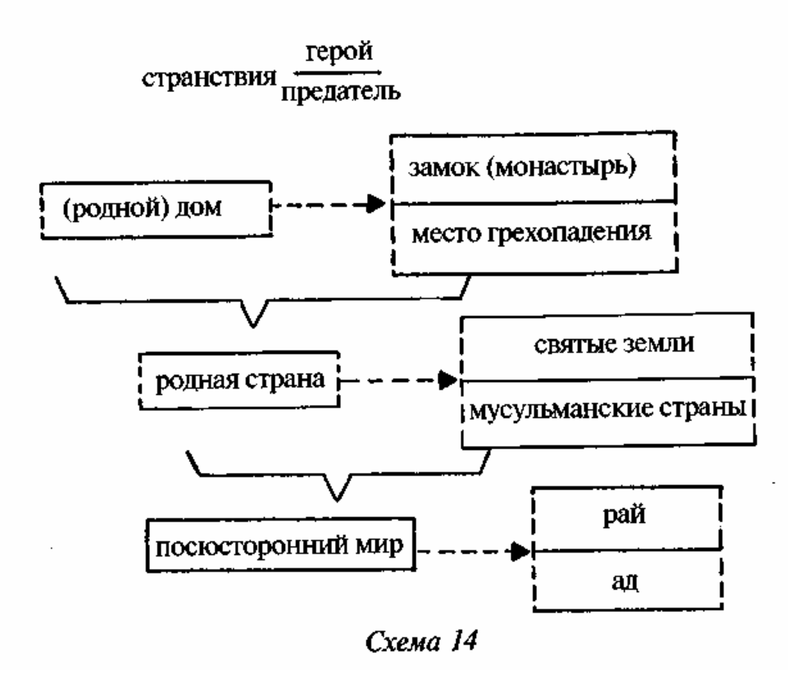


Схема 14

Не все клетки и ступени этой схемы обязательно присутствуют в каждом произведении, но принцип организации везде один и тот же.

У Антуана де Ла Саля ВЕРТИКАЛЬНОЕ ИЗМЕРЕНИЕ географического пространства, то есть соотношение небо—земля, отсутствует. Потусторонний мир (рай и ад) заменен нравоучениями в виде цитат из авторитетных произведений (таковы наставления, получаемые Сентре от Дамы относительно семи грехов и добродетелей). Нравоучительный дискурс, который в Средние века представал в виде ТРЕХМЕРНОГО ПРОСТРАНСТВА, населенного ангелами, святыми и феями, у Антуана де Л а Саля сжимается в одну ТОЧКУ и сводится к рассказу, цитированию, чтению текста. По оси моральной оценки не может быть никаких «странствий», никаких перемещений. Более того, сводясь к одной (дискурсной) точке, дискурс обездвиживается: не образуется никаких предикативных нарративных комплексов, в которых был бы описан в общих чертах «потусторонний мир». Последний у Антуана де Л а Саля возникает в виде нравоучительного означаемого, но тут же подвергается разрушению как пространство, сформированное «до» собственно повествования (до истории о Сентре); в романном целом он представлен рядом определительных комплексов, без которых настоящее повествование могло бы обойтись.

Как же организовано ГОРИЗОНТАЛЬНОЕ измерение географического пространства в романе «Жан де Сентре»?

571

В противоположность символическому пространству, в географическом пространстве романа НЕ ПРОИСХОДИТ ДИЗЪЮНКЦИИ локальных ситуаций. Одно и то же место может быть сценой встреч, приносящих беду и/или удачу. Так, место, откуда отправляется в путешествие Сентре, — это ДВОР, где его ценят и в то же время подвергают осмеянию: Дама предлагает ему свою дружбу и покровительство, а дамы из ее окружения осыпают его насмешками. Первый ВЫЕЗД Сентре открывает нам пространство города — паж отправляется бродить по лавкам. Границы замкнутого пространства феодального замка преодолеваются, в роман входит топография буржуазного пейзажа. Однако пока ПУТЕШЕСТВИЕ (прием, посредством которого Автор очерчивает географическое пространство книги) позволяет набросать карту СОБСТВЕННОЙ СТРАНЫ, места, где родился герой, и его окрестностей. Пространство собственной страны и служит той сценой, на которой располагаются определительные нарративные комплексы, характеризующие актантов, однако СКАЗУЕМОЕ повествования и предикативные нарративные комплексы еще отсутствуют. Для их введения необходимо иное измерение географического пространства — чужая страна, в которой Сентре совершает подвиги, сражается в поединках и в бою, одерживает победы и терпит поражение. Таким образом, ЧУЖОЕ МЕСТО становится обязательной пространственной характеристикой романного действия. Это место амбивалентно, оно приносит зло и благо одновременно; это еще одно доказательство того, что в романе нет дизъюнкции положительных и отрицательных элементов. В пространстве романа противопоставляются еще

две категории: СВОЕ и ЧУЖОЕ, ТО ЖЕ САМОЕ и ИНОЕ. Одно из предназначений ПРЕДИКАТИВНЫХ нарративных комплексов в романе заключается в том, чтобы очертить ИНОЕ, ЧУЖОЕ, НОВОЕ, ДИКОВИННОЕ пространство как место испытаний героя. Чем более подчеркивается его инаковость, чуждость, тем более важную роль играют соответствующие нарративные комплексы в трансформационном поле романа. Наличие иного пространства оказывается необходимым условием становления романной географии. Это иное пространство приобретает положительную значимость именно благодаря своей ИНАКОВОСТИ, независимо от того, вознагражден ли в нем герой или унижен. Сентре может победить в бою с сарацинами, турками или поляками, а может и потерпеть поражение — для романной синтагматики и ее коннотаций это не имеет значения. Главное — предикативный нарративный комплекс позволяет расширить географическое пространство, которое тем самым приобретает позитивную значимость.

Высокая оценка ИНОГО пространства станет еще очевиднее, если учесть, что именно в «собственном» пространстве Сентре ста-

572

новится жертвой предательства со стороны Дамы. Таким образом, после открытия границ романной топографии траектория романа снова замыкается: Сентре возвращается домой и вновь сталкивается с амбивалентной ситуацией. Собственное (пространство) не внушает чувства уверенности, иное (пространство), несмотря на связанные с ним опасности и тяжелые испытания, оказывается более благодатным. Пространственное кольцо замыкается: романное пространство — это пространство скитаний по замкнутому кругу.

Переходы от одной локальной ситуации к другой в романе «Жан де Сентре» изображены на следующей схеме: странствия протагонист: субъект & объект

—V — победитель & побежденный возлюбленный & преданный

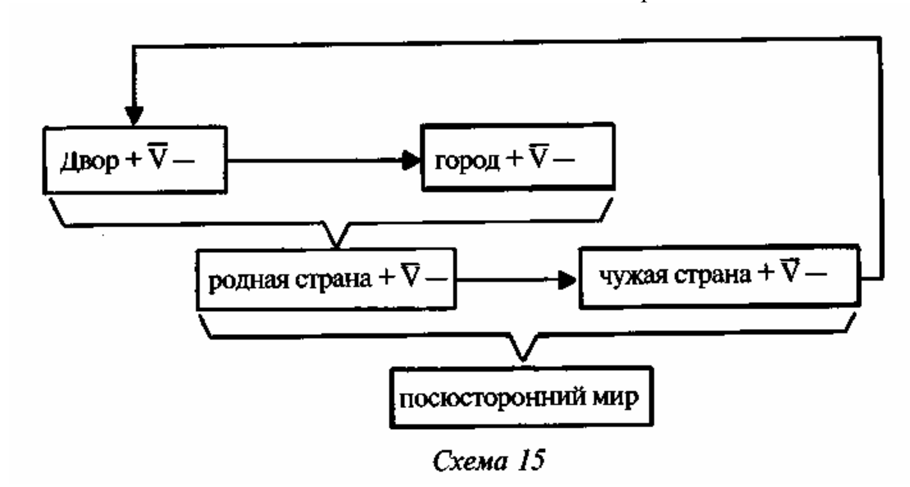


Схема 15

Амбивалентный главный герой (одновременно субъект и объект, победитель и побежденный, любимый и предаваемый) путешествует в амбивалентном (+ V —) и замкнутом пространстве.

В эпосе (сфера символа) главный герой, хотя и возвращается в исходную точку (Улисс возвращается домой, а рыцарям Круглого стола воздается должное у себя на родине), пространство остается открытым в вертикальном направлении: Бог, божества или потусторонние видения предоставляли возможность выхода в «иное место». В романе такой возможности нет. Романное пространство, открытое (по горизонтали), но и более закрытое, чем эпическое, как бы умножается до бесконечности и в то же время подчиняется некоему ограничению, программирующему роман: главный герой обязательно возвращается в исходную точку своих странствий, где его ждет поражение, и все приходится начинать сначала. Невоз-

573

можность выхода вовне, представляемая через свою противоположность - БЕСКОНЕЧНЫЕ СТРАНСТВИЯ, обусловливает замкнутый характер пространства романа и свидетельствует о наличии в нем ТРАГИЧЕСКОЙ коннотации. Разделенность и контакт — вот два полюса, которые роман стремится объединить.

6.2.2. Текстовое пространство романа

Сколь тщеславна живопись, вызывающая восхищение сходством изображенного с оригиналом, восхищения отнюдь не возбуждающим.

(Паскаль).

Текстовое пространство романа «Жан де Сентре» предстает в виде сценического пространства, имеющего форму куба[5] и расположенного между Автором, Актером и Получателем (иными словами, между Антуаном де Ла Салем как метасубъектом книги, писателем как говорящим субъектом и публикой или герцогом Калаб-рийским).

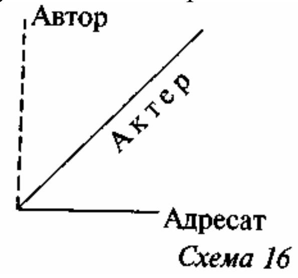


Схема 16

Это уже не двойственное пространство карнавала, где каждый играл также и РОЛЬ «другого», участвуя в действе, происходившем вне всякой сцены и зала. Теперь перед нами пространство итальянского театра; в нем сцена отделена от зала, изолирована от него в виде площадки, находящейся где-то ВПЕРЕДИ и в ГЛУБИНЕ, и к этой сцене сходятся взгляды зрителей, с нее звучат дискурсы.

Подобным же образом читатель романа держит перед собой некий текст, внешний по отношению к нему; текст вздымается перед ним наподобие куба, четвертая плоскость которого (снятая) есть наша (читателей) плоскость. Уровень высказывания и уровень рассказывания, опосредованные актантами, образуют три плоскости сценического куба, открытого залу (читателю). Пространство этого куба не делится на части, как это наблюдалось в средневековом

театре и в средневековых текстах. Никакой deus ex machina не вводит в него потусторонний мир, не расслаивает единое пространство, не иерархизирует его. Это ОДНО, ЕДИНОЕ и ЦЕЛОСТНОЕ пространство, обозреваемое с одной-единственной точки зрения — точки зрения Автора, который властвует над всем дискурсом. В результате весь объем сводится к одной точке, все линии сходятся в глубине, в месте пребывания Автора. Эти «линии» — актанты, из чьих высказываний ткется романная репрезентация. Таким образом, романное пространство, представленное в виде куба, — это перспективное пространство. Однако романная перспектива, хотя и порождает иллюзию пространства, в действительности уничтожает объемность (отмеченную нами в карнавале) и сводит ее к ВНЕШНЕЙ ПОВЕРХНОСТИ. Высказывание и рассказывание совмещаются в инстанции Автора, занимающей вершину иерархии, в результате круговой процесс производства СМЫСЛА в дискурсе оказывается нарушенным. Остается одна лишь репрезентация линии — линии актантов, чей спектакль «не желает иметь ничего общего» с читателями и «отмежевывается» также от Автора.

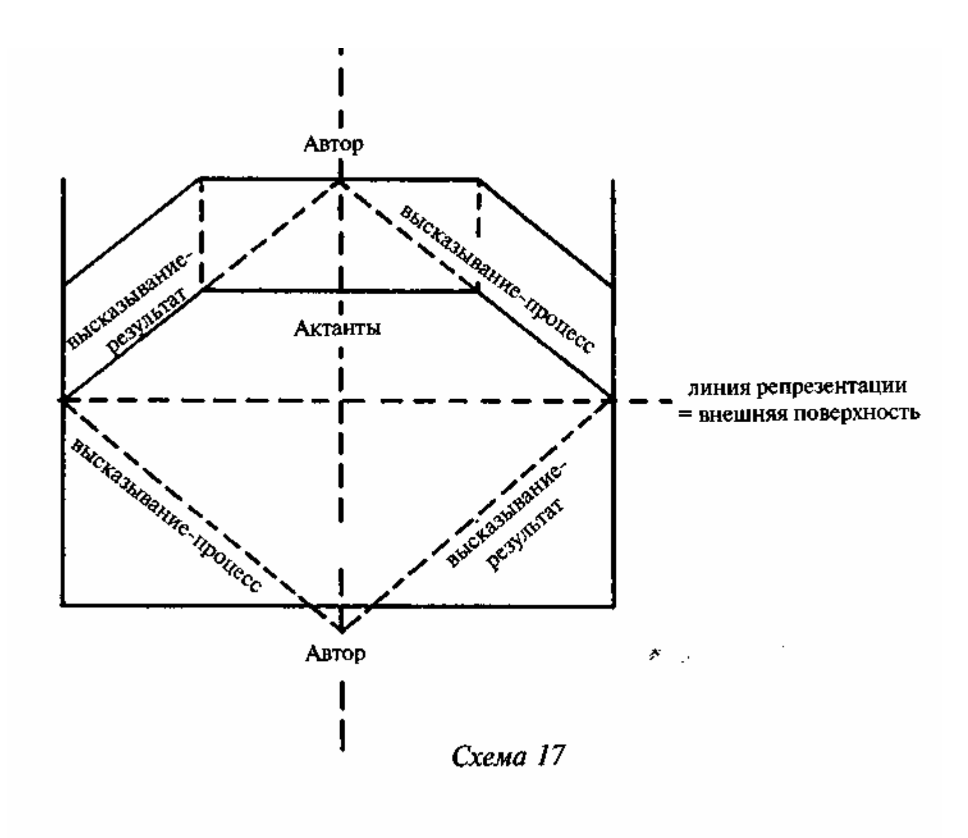


Схема 17

Итак, сценическое пространство романа опредмечивается в виде куба, его рациональная организация напоминает правильные геометрические фигуры. Однако этот куб не что иное, как оптическая иллюзия: три плоскости объемной геометрической фигуры только намечены (так у Антуана де Ла Саля; позже, у «опытных» романистов, они исчезают вовсе); романный дискурс едва соприкасается с ними и тут же от них отходит, накрепко связываясь с актантной линией, задающей ВНЕШНЮЮ ПОВЕРХНОСТЬ романа, ту поверхность, на которой репрезентируется все, что очерчено тремя другими поверхностями, но не включено в них; эта поверхность обращена НАРУЖУ (к публике), с ее помощью Автор маскирует свою собственную работу (вплоть до того, что забывает о ней), ею автор подает публике знак, что они (Автор и публика) подобны друг другу.

Так, автор, отождествляя себя с читателем и помещаясь (помещая читателя) вне текста, занимая позицию всевластного созерцателя, воздвигает в перспективном романном пространстве экран репрезентации, сквозь который и созерцает самого себя.

7. Заключение

...кощунственный демонтаж вымысла, а стало быть, и механизма литературы, чтобы выставить напоказ главную деталь или ничего... Для чего это нужно? Для игры. ...Любой наличный акт всегда заключается в одном только установлении связи между редкими или множественными тактами, исходя из некоего внутреннего состояния, и при желании расширить, упростить мир по своему усмотрению. Подобно творению: нотация предмета, ускользающего, недостающего.

Малларме. Музыка и литература.

Проведенное нами исследование романа «Маленький Жан де Сентре» не претендует ни на исчерпывающий анализ этого произведения, ни на выявление общих законов, действительных для романа любого рода. Наша задача заключалась в том, чтобы показать, на каком уровне трансформационная структура романа пересекается со ЗНАКОМ и утверждается в нем; иными словами, конечная цель анализа состояла в том, чтобы продемонстрировать укорененность романа в ОПРЕДЕЛЕННОЙ культуре. Наше исследование позволяет сделать два важных вывода. Первый вывод касается того места, которое романный текст занимает по отношению к двум типам семиотической практики (практики, связанной с символом, и той, что задается, программируется знаком); второй вывод связан со всеми нашими рассуждениями по поводу понятия знака в литературном дискурсе.

7.1. Роман, знак, символ

Возникновение романа обусловлено переходом от символа к знаку; роман отразил в своей

структуре этот поворот и стал образцом дискурсного феномена, в котором реализуется идеологема знака; ныне он стал специфической эмблемой нашей цивилизации.
577
Недизъюнктивная функция романного высказывания противоположна исключающей дизъюнкции символа и свидетельствует о тех усилиях, которые были приложены западноевропейской мыслью, чтобы овладеть диалектикой. Только в романе была предпринята попытка представить органичным образом, в структурном плане, два противопоставленных элемента также как ЭКВИВАЛЕНТНЫЕ, если не с самого начала, то хотя бы на втором этапе. Верно, что еще в Античности в европейском метадискурсе наблюдались попытки помыслить недизъюнкцию, однако такой дискурс не смог закрепиться в нашей культуре, и тот факт, что Аристотель и Платон заслонили собой Эмпедокла, является ярким тому свидетельством. Позже в философском дискурсе механизм дизъюнктивного (символического) противопоставления, можно сказать, стал господствующим, и только благодаря Гегелю появился новый тип отрицания, то есть новый тип комбинаторики значащих единиц в рамках замкнутой целостности. Можно даже высказать предположение, что гегелевская триада отрицания — это та же самая романная недизъюнкция, но переведенная в ментальный план. Таким образом, роман ввел в европейский дискурс такой способ мышления, который метадискурс, а стало быть, и официальные общественные структуры долго отказывались признавать. Структуру этого дискурса мы и попытались описать; вкратце ее можно охарактеризовать следующим образом.
В романе противопоставленные члены в определенной точке текстовой траектории уравниваются, меняют свою значимость, так что каждый член становится своей противоположностью, и тогда можно сказать, что в (абстрактном) целом текста все члены равны между собой. Уравнивание противопоставленных членов, иначе говоря, ИЗОНОМИЯ, придает романной композиции ШАРООБРАЗНОСТЬ. Будучи замкнутой и в то же время бесконечной, такая композиция позволяет осуществлять множество трансформаций в пределах замкнутой сферы, в кольце уравнивающих и уравниваемых противопоставлений. Изономная и шарообразная структура романа вместе с тем характеризуется антифи-нализмом. Если дискурс, находившийся во власти символа, своим бесконечным развертыванием, беспрерывным нанизыванием сегментов предполагал устремленность к некой цели (к универсалиям), то романный дискурс обращается в замкнутом пространстве недизъюнкции, производя бесконечное число трансформаций означающих, но в границах неизменных (эквивалентных) «означаемых».
Обращаясь к тем историческим эпохам, когда происходило становление романа (позднеантичная Греция, конец Средневековья),
578
и анализируя соответствующие изменения в дискурсе, мы приходим к выводу, что «роман» знаменует собой неудачу дискурса выражения, которую он потерпел перед лицом Другого. Попытавшись, вслед за Карнавалом, избежать отождествлений и помыслить Отличное (противоположное), он, прибегнув к недизъюнкции, в конце концов свел его к Тому же. Со структурной точки зрения роман — это результат неспособности дискурса выражения интегрировать ДИЗЪЮНКЦИЮ, не подчинив ее в то же время теологической целенаправленности.
Двойственный характер романного дискурса обусловлен также и тем, что роман, будучи одновременно выражением и нарраци-ей, всегда повернут в сторону символа и нередко бывает полностью подмят его идеологемой. В результате получается роман-эпопея, роман, наделенный свойствами символа, о которых мы говорили в начале книги; дискурс направлен исключительно на выражение УНИВЕРСАЛИЙ (героизм, храбрость, благородство и т. п.); в нарративном синтаксисе исключен ПАРАДОКС (добро и зло несовместимы и т. п.). Романы Толстого, например, равно как и многочисленные реалистические романы XIX в., одинаково при-частны к подобному компромиссу между символом и знаком. Идеологема знака, воплотившись в романе периода его становления (Рабле, Сервантес, Свифт), упрочилась в произведениях Достоевского, Джойса, Кафки, а в наши дни она ощущается в попытках преодолеть изначальную замкнутость и запрограммированность (выражения, репрезентации) романного текста, поставив акцент на его самоистреблении.

Раздвоение романа между символом и знаком свойственно любому нашему дискурсу[1], поэтому каждую победу романа над символом можно рассматривать как еще один шаг нашей цивилизации в направлении, которое она выбрала, когда отвергла платонизм и христианство. Ведь идеологема знака, недизъюнктивная и трансформационная, лежит в основе всех великих переломов, пережитых нашей культурой. Среди последних назовем следующие: концепция диалектического отрицания и пермута-ции у Гегеля и Маркса; развитие лингвистики после Соссюра и логики после Пирса, иными словами, становление формальных систем, лишенных идеологической, этической или верификационной опоры вне их самих, но встраивающих в себя свою собственную «истину» в самом процессе построения модели; наконец, становление семиологии как нового способа мышления, объединяющего в знаке (в модели) разнообразные системы означивания. Роман являет собой ярчайший образец сплава всех этих способов мышления.

579

7.2. Трансформационный «знак»

Якобсон, говоря о специфике поэтического языка, подчеркивает, что главное в нем — изменение соотношения между означающим и означаемым, равно как и между знаком и понятием[2]. Действительно, если при обычном, непоэтическом использовании языка знак смешивается с понятием, а означающее сводится к простой декорации, лишенной всякой функции, то поэтический язык стремится избежать подобной редукции и ставит акцент на активности означающего в процессе выработки поэтического сообщения. Если понятие можно приравнять к символу, то знак — это не только понятие. Трансформационный метод, использованный нами при анализе романной структуры, позволил вскрыть особый характер соотношения означающее/означаемое в этой структуре; в более общем плане это особое соотношение присуще всякому «поэтическому» знаку. Мы наблюдаем в нем НАРУШЕНИЕ РАВНОВЕСИЯ между означающим и означаемым: при сохранении тождества означаемых (при сохранении одного и того же понятия) означающие подвергаются разнообразным трансформациям и тем самым определяют специфику романного сообщения. Иными словами, в романе знак значит посредством трансформаций своего означающего, происходящих на фоне неизменного означаемого. Не обладая автономией по отношению к означаемому, роман — как и любой иной дискурс — в состоянии иметь «смысл» лишь при условии, что он строит для себя некий неизменный концептуальный план (задает кольцевую программу на уровне означаемого). Риторика (романная) — это трансформация ОЗНАЧАЮЩИХ, которая нарушает равновесие системы знака, постулированное Соссюром.

Подобное (симметричное) равновесие, уподобляемое неразрывному единству двух сторон одного листа бумаги, действительно для символического мышления; в нем устанавливается однозначное и рестриктивное соотношение между символизируемыми универсалиями и символизирующей эмблемой. Структура романных трансформаций свидетельствует о том, что и в знаке сохраняется дихотомическая структура означающее/означаемое, однако знак лишен стабильности, характерной для символа, причем анализ денотативной речи не позволяет обнаружить эти особенности знака. Ельмс-лев подчеркивал полиморфизм связей между ФОРМОЙ ВЫРАЖЕНИЯ и ФОРМОЙ СОДЕРЖАНИЯ. При разработке более широкой концепции языковой деятельности, в которой учитывался бы ее коннотативный уровень («литературность», «поэтичность»), необходимо постулировать наличие страта означающих (формы выражения), который обладает собственными законами, отличными от

580

законов страта означаемых (формы содержания), хотя и контролируемых ими. Наличие в знаке двух регистров, которые выявляются и используются с помощью трансформационного метода (в том числе и в трансформационной структуре романа), обусловливает ПОЛИМОРФИЗМ системы знака; поэтому мы должны по-разному осмысливать уровень означаемого и уровень означающего, которые могут существовать лишь в неразрывной связи друг с другом. В романе отсутствие равновесия в системе знака предстает в обнаженном виде, и именно это отсутствие равновесия позволяет разрабатывать семиологию как науку о МОДЕЛЯХ (означающих), применимых к означаемым, и именно оно позволяет задавать ту или иную систему аксиом.

Роман, возникнув в момент становления знакового мышления и репрезентируя само это мышление, стал свидетелем и участником всего того, что ныне задает границы нашему разуму и их расширяет. Всегда сохраняя двусмысленность, он образует ту среду, в которой совмещаются

освященное временем (символическое или знаковое) мышление, направленное на выражение, и (проблематичный) «выход» из этой выразительности, осуществляемый посредством бесконечных трансформаций означающих.

Париж, 1967г.

Послесловие

Данная диссертация была написана в 1966—1967 гг. благодаря поддержке, оказанной автору со стороны Практической школы высших знаний (Сорбонна, 6-я секция). Диссертация готовилась под руководством Люсьена Гольдмана (ПШВЗ, 6-я секция); мы также воспользовались ценными советами Ролана Барта (ПШВЗ, 6-я секция) и Жана Дюбуа, профессора языкознания филологического факультета Нантеррского университета. Пользуюсь случаем выразить им свою благодарность.

В работе была предпринята попытка смоделировать определенный вид семиотической практики (роман) как разновидность языковой деятельности, поэтому были использованы современные приемы лингвистических исследований, *трансформированные* в семиотический метод. При прочтении подобного труда сегодня может возникнуть впечатление, что центральное место в нем занимает не столько «структурализм», сколько диалектическое мышление постгегелевской эпохи, учитывающее достижения современных наук в сфере символического. В этой гибридности, быть может, и заключается один из интересных моментов книги.

Эта первая работа, написанная автором на иностранном языке; во всем тексте заметны следы неуверенности, можно даже сказать, языковой и стилистической неуклюжести; мы не стали устранять ее полностью, чтобы сохранить отпечаток того процесса труда, который предшествовал окончательному оформлению текста.

В заключение хотелось бы поблагодарить Томаса А.Себеока, руководителя серии изданий Approaches to Semiotics, а также издательство Mouton за любезное согласие взять на себя труд по публикации настоящего исследования.

Август 1970г.

Примечания к Введению

[1] *Барт Р.* Основы семиологии // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М.: ИГ Прогресс, 2000. С. 248.
[2] Там же. С. 248-249.
[3] *Derrida J.* De la grammatologie. P.: Ed. de Minuit, 1967. (Рус. пер.: *Деррида Ж.* О грамматологии.М.: Ad Marginem, 2000).
[4] *Greimas A.J.* Semantique structurale. P.: Larousse, 1966. P. 60.
[5] *Медведев П.Н.* Формальный метод в литературоведении. М.: Прибой, 1928. С. 11.
[6] Термин «семема» мы позаимствовали у А. Ж. Греймаса; он определяет семему как комбинацию семного ядра и контекстуальных сем и относит ее к уровню манифестации, противопоставляемому уровню имманентности, к которому относится сема *(Greimas A.J.* Semantique structurale. P.: Larousse, 1966).
[7] *Лукач Д.* Теория романа // Новое литературное обозрение. 1994. № 9. С. 43.
[8] *Goldmann L.* Recherches dialectiques. P.: Gallimard, 1959; *его же:* Pour une sociologie du roman. P.: Gallimard, 1964.
[9] *Mann Th.* Die Entstehung des Doktor Faustus. Frankfurt a.M.: Fischer, 1949; *Kerenyi K., Mann Th.* Romandichtung und Mythologie: Ein Briefwechsel. Zurich: Rhein-Verlag, 1945.
[10] См.: Теория литературы. М.: Наука, 1965.
[11] Ср. анализ произведений Бернаноса, предлагаемый А. Ж. Греймасом в его «Структурной семантике».
[12] *Лукач Д.* Указ. соч. С. 38 и след.
[13] *Caillois R.* Puissances du roman. Marseille: Ed. Sagittaire, 1942.
[14] *Blanchot M.* Le livre a venir. P.: Gallimard, 1959. P. 15. [K] *Blanchot M. Op.* cit.. P. 15.
[16] *Лукач Д.* Указ. соч.. С. 40.
[17] Там же. С. 41.
[18] *James H.* The Art of Fiction // *Miller J.E.* Myth and Method: Modern Theories of Fiction. Nebraska: Univ. of Nebraska Press, 1960.
[19] *Bowen E.* Notes on Wrighting a Novel // Why Do I Write: An Exchange of Views. London, 1948.
[20] *James H.* Op. cit.

Примечания к главе 1

[1] *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советский писатель, 1%3.
[2] *Buckler J.* (ed.). Philosophical Writings of Peirce. N. Y.: Dover Publications, 1955. P. 102.
[3] *Saussure F. de.* Cours de linguistique generale. P.: Payot, 1960. P. 101. (Рус. пер.: *Сос-сюр Ф. де.* Курс общей

лингвистики // *Соссюр Ф. де.* Труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1977. С. 101).
[4] Критику понятия произвольности знака см. у Э.Бенвениста в кн.: *Benveniste E.* Problemes de linguistique generale. P.: Gallimard, 1966. P.49. (Рус. пер.: *Бенвенист Э.* Общая лингвистика. М.: Прогресс, 1974. С. 90 и след.).
[5] В истории западноевропейской научной мысли можно выделить три основных направления, которые последовательно избавились от господства символа и через знак пришли к понятию переменной; это платонизм, концептуализм и номинализм. См.: *Quine W. van O.* Reification of Universals // *Quine W. van O.* From a Logical Point of View. Cambridge (Mass.); London: Harward Univ. Press, 1953. Из этой работы мы позаимствовали двоякое осмысление означивающей единицы — в пространстве символа и в пространстве знака.

583

[6] *Male E.* L'art religieux de la fin du moyen age en France. P.,1925.
[7] Национальная библиотека; рукописи на французском языке: fram;. 5, Г 5 и 6 (ок. 1350г.); franf. 22912, Г2 V (иллюминирована в 1371-1375 гг.); fran?. 3, Г 5 и след, (конец XVI в.); fran9. 9, f 4 и 5 (начало XV в.); fran?. 15393. Г3 (начало XV в.); franc 247 Г3 (начало XV в.).
[8] *Male E.* Op. cit. P. 227.
[9] *Male E.* Op. cit. P. 339 et suiv.
[10] О У.Оккаме см. *Gulluy R.*. Philosophic et theologie chez Guillaume d'Occam. Louvain, 1947; *Michalski C.* Les courants philosophiques a Oxford et a Paris pendant le XIV siecle // Bulletin de T'Academie polonaise des sciences et des lettres, 1920, 59-88; *его же:* Les sources du christianisme et du scepticisme dans la philosophie du XlVe siecle. Cracovie, 1924.
[11] *Gilson E.* La philosophie au moyen age. P.: Payot, 1967. P. 657.
[12] *Male E.* Op. cit.
[13] «С формальной точки зрения роман близок к сновидению; и то и другое можно определить, учтя их любопытную особенность: все их отступления принадлежат им же» (Валери).
[14] *Peirce Ch. S.* Existential Graphs; посмертно изданный труд, имеющий подзаголовок Mon chef-d'ffiuvre «Мое лучшее произведение».

Примечания к шве 2

[1] *Worth D.S.* Transformation Criteria for the Classification of Predicative Genetive Constructions in Russian. Teddington: Middlesex, National Physical Laboratory, 1961.
[2] *Chomsky N.* Topics on the Theory of Generative Grammar. The Hague: Mouton, 1966. P. 18.
[3] *Леви-Строс К.* Структурная антропология. М.: Главная редакция восточной литературы, 1985. С. 38.
[4] В своем исследовании Co-occurence and Transformation in Linguistic Structure // Language, 1967, 33, 3 3. Хэррис дает следующее определение трансформации: «Если две или более конструкции (или последовательности конструкций), содержащие одни и те же п классов, встречаются с одним и тем же набором из п членов этих классов в одном и том же окружении в предложении... мы говорим, что эти конструкции являются трансформами одна другой и что каждая из них может быть получена из другой посредством определенной трансформации. Например, конструкция N V v N (предложение) и N's Ving (именная группа) удовлетворяются одними и теми же тройками представителей классов N, V и N (he "он", meet "встречать", we "мы", foreman "прораб", put up "вывешивать", list "список" и т.д.); таким образом, любой набор членов этих классов, который мы обнаруживаем в данном предложении, мы находим также в именной группе, и наоборот: he met us "он встретил нас"; his meeting us "его встречание нас"»... Если в двух или более конструкциях члены классов идентичны, то имеет место обратная трансформация, которую можно изобразить, например, как N, v VN_2 <-> N,'s Ving N_2 (набор членов классов для первой конструкции = набору членов классов для второй)». *(Хэррис 3.* Совместная встречаемость и трансформация в языковой структуре// Новое в лингвистике. Вып. 2. М.: ИЛ, 1962. С. 536-537.)
[5] З.Хэррис в работе Discourse Analysis: A Sample Text // Language, XXVIII, 1952 отмечает, что «N, V N_2 эквивалентно N_2's V-en by N,», а также следующим образом уточняет понятие эквивалентности: «Мы не утверждаем, что два эквивалентных предложения обязательно значат совершенно одно и то же или же что они не имеют стилистических различий. Но мы утверждаем, что не все предложения эквивалентны в этом смысле». См. также другие работы 3. Хэрриса: Methods in Structural

584

Linguistics. Chicago: University of Chicago Press, 1951 ; String Analysis of Sentence Structure. The Hague: Mouton, 1962; Linguistic Transformations for Informational Retrieval // The Design of New Systems (= Intellectual Problems Area 5).
[6] Так, Н. Хомский следующим образом определяет трансформацию:
«Если $T_{e|}$ есть элементарная трансформация, тогда в отношении всех целых i, n
и цепочек х,....., $x_п$, у^..., $у_л$ дело обстоит так, что T_d (i; x_1,...,$x_п$) образуется из T_{e1}
(i; $у_г$... $у_п$) путем замены в последней у. на x_t для каждого i, n» Эквивалентность окружения х. и у. гарантируется дополнительным условием: каждая трансформация есть отражение одного синтаксического дерева на другое, так что х. и у. находятся в однозначном соответствии друг с другом. См.: *Chomsky N.* On the Notion «Rule of Grammar» // Structure of Language in its Mathematical Aspects: Proceedings of a Symposium in Applied Mathematics. XII. 1961. 20.
[7] *Шаумян С. К.* Трансформационная грамматика и аппликативная порождающая модель // Трансформационный метод в структурной лингвистике. М.: Наука, 1964. С. 53.
[8] *Chomsky N.* Topics on the Theory of Generative Grammar. The Hague: Mouton, 1966. P. 51.
[9] *Лиз Р. Б.* О переформулировании трансформационной грамматики // Вопросы языкознания. 1961. № 6. С. 50.
[10] *Curry H. B., Feys R.* Combinatory Logic. I. Amsterdam: North-Holland Publ. Co., 1958.

[11] Более детальный анализ проблемы СМЫСЛА и ПРАВДОПОДОБИЯ в литературном тексте содержится в нашей работе La productivite dite texte // Communication. 11. 1968. P. 59—83; работа перепечатана в кн.: ^тщештиеп. Recherches pour une semanalyse. P.: Ed. du Seuil, 1969. (Рус. пер. см. с. 226-261 наст, издания).
[12] Различение актанта и актера мы позаимствовали из книги А.Ж. Греймаса «Структурная семантика».
[13] В разделах 2.2.2. и 2.4. мы вновь вернемся к проблеме различия между означающим и означаемым в нарративной структуре.
[14] Термин «кольцо» использует В.Шкловский *(Шкловский В.* Строение рассказа и романа // *Шкловский В.* О теории прозы. М: Федерация, 1929. С. 68—90; франц. пер.: Sklovski V. La construction de la nouvelle et du roman // Theorie de la litterature. Coll. Tel Quel. P.: Ed. du Seuil, 1965. P. 170).
[15] Относительно этих терминов см.: *Wright C.H. von.* An Essay on Modal Logic. Amsterdam: North-Holland Publ. Co., 1951.
[16] Концепцией двойственности и амбивалентности как основной фигуры РОМАНА, связывающей его с устной традицией карнавала, с механизмом смеховой культуры и маски и со структурой мениппеи, мы обязаны М.Бахтину (см.: *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советский писатель, 1963; Творчество Франсуа Рабле. М.Художественная литература, 1965); см. также нашу работу Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman // Critique. 1967. № 239, перепечатанную в сборнике ZrpeuimKTJ. (Рус. пер. см. с. 165—193 наст, издания).
[17] *Menendez Pidal R.* Poesi'a juglaresca y origenes de las literaturas romanicas. Madrid: Inst. de estudios politicos, 1957. P. 14, nota 1.
[18] Ibid. P. 380.
[19] В гл. 3 мы вернемся к топологии инстанций дискурса в тексте романа.
[20] Об этих терминах структурного синтаксиса см.: *Tesniere L.* Esquisse d'une syntaxe structurale. P.: Klincksieck, 1953. (Ср. рус. пер. книги *Теньер Л.* Основы структурного синтаксиса. М.: Прогресс, 1988. — *Прим. пер.).* О транспозиции криков и блазонов в письменный текст см. ниже, в гл. 5.2.
[21] См.: *Медведев П.Н.* Указ. соч.
[22] Указание на действие письма ради окончания произведения обычно для Средних веков. Курциус приводит в пример Виланда, который закончил «Идриса и
585
Зениду» следующим образом: «Кисть вываливается у меня из рук; пусть кто пожелает, сам закончит картину и это произведение». Напротив, в Античности произведение заканчивалось описанием обстоятельств производства речи - заката солнца (Цицерон. Об ораторе. III. S. 209). См.: (Euvres completes de Ciceron. P.: Gamier, 1866—1874. V. 3; Вергилий и т. д.). В Средние века сохранился лишь единственный античный топос этого рода: «Пора кончать, уже темнеет».
Эпопея же лишена структурной законченности, и ее завершение наступает внезапно или отсутствует вовсе (как в «Энеиде» или в «Песни о Роланде»: Ci fait la geste que Turoldus declinet «Вотжесте и конец. Турольд умолкнул»). См.: *Curtius E. R.* La litterature europeenne et le Moyen Age latin. P.: P.U.F., 1956. P. 112.
ИНВЕРСИЮ этого топоса^ Лотреамона обнаружил М.Плейне; см.: *Pleynet M.* Lautreamont par lui-meme. P.: Ed, du Seuil, 1966.
[23]«"Short-story" — исключительно сюжетный термин, подразумевающий сочетание двух условий: малый размер и сюжетное ударение в конце» *(Эйхенбаум Б.* О.Генри и теория новеллы // *Эйхенбаум Б.* Литература: Теория: Критика: Полемика. Л.: Прибой, 1927).
[24] О влиянии фонетизма на западную культуру см.: *Derrida J.* Op. cit.
[25] См.: *Chomsky N.* Topics on the Theory of Generative Grammar.
[26] *Granet M.* La pensee chinoise. P.: Albin Michel, 1934. Ch. «Le style». P. 80.
[27] *Лукач Д.* Указ. соч. С. 49.
[28] Ср. выше, гл. 1.
[29] *Лихачев Д. С.* Человек в литературе древней Руси. М.;Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1958. С. 81
[30] *Nyckl A. R.* Hispano-arabic Poetry and its Relations with the Old Proven?al Troubadours. Baltimore: H. Furst Company, 1946.
[31] *Конрад Н.И.* Проблемы современного сравнительного литературоведения // Известия Академии наук СССР. Серия «Литература и язык». 1959. Т. 1. № 4. С. 329-331.
[32] «Характер, который во всех сферах приняло европейское бытие, предвещает эпоху торжества мужского начала и юности. Женщина и старец на время должны уступить авансцену юноше, и не удивительно, что мир с течением времени как бы теряет свою степенность» *(Ортега-и-Гассет X.* Дегуманизация искусства // *Ортега-и-Гассет X.* Эстетика: Философия культуры. М.: Искусство, 1991. С. 258).
[33] *Coulet J.* Le troubadour Guilhem Montanhagol. Toulouse: Privat, 1928. (Bibl. Meridionale, 12e serie, IV).
[34] *Anglade J.* Le troubadour Guirault Riquier: Etude sur la decadence de 1'ancienne poesie proven?ale. Bordeaux; Paris, 1905; диссертация, представленная на филологическом факультете Парижского университета на соискание степени доктора филологических наук.
[35] *Campaux M.* La question des femmes au XVe siecle // Revue des cours litteraires de la France et de I'etranger, I. P., 1864. P. 458 et suiv.; *Gide P.* Etude sur la condition privee de la femme dans le droit ancien et moderne. P., 1885. P. 381.
[36] «Существует, следовательно, глубокое различие между диаметральной и концентрической формами дуальности: первая статична; это дуальность, которая не может преступить свои пределы, ее преобразования не порождают ничего иного, как дуальность, аналогичную исходной. Концентрическая же дуальность динамична, она несет в себе неявно выраженную троичность, или, если говорить точнее, любая попытка перехода от асимметричной троичности к симметричной двоичности предполагает концентрическую дуальность, являющуюся двоичной, как последняя, но асимметричной, как первая.

Троичная природа концентрической дуальности является также следствием следующего обстоятельства: эта система не может обойтись собственными средствами, и ей приходится постоянно обращаться к окружающей ее среде. Противопо-

ставление между расчищенной площадкой (центр) и невозделанным участком (периферийное кольцо) требует участия третьего члена оппозиции - кустарника или леса, т.е. целины, образующей окружность вокруг двоичного комплекса и в то же время как бы продолжающей его, поскольку расчищенная площадка так относится к невозделанному участку, как этот последний к целине. В диаметральной же системе, наоборот, целина представляет собой несущественный элемент; половины определяются посредством противопоставления одна другой, и кажущаяся симметрия их структуры создает иллюзию завершенной (замкнутой — close) системы» *(Леви-Строс К.* Существуют ли дуальные организации? // *Леви-Строс К.* Структурная антропология. М.: Главная редакция восточной литературы, 1985. С.136).

[37] *Spang-Hanssen H.* Probability and Structural Classification in Language Description. Copenhagen: Rosenkilde and Bagger, 1959.

[38] *См.: Топоров В. Н.* О трансформационном методе // Трансформационный метод в структурной лингвистике. М.: Наука, 1967. С. 74—87.

[39] *Levi-Strauss CI.* Anthropologie structural. P.: Plon, 1958. P.I

[40] *James H.* Op. cit.

[41] *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. Л.: ГИХЛ, 1940. С. 500.

[42] *Пропп В.* Морфология сказки. Л.: Academia, 1928. С. 36-72.

[43] *Егоров Б. Ф.* Простейшие семиотические системы и типология сюжетов // Труды по знаковым системам. 2. Тарту: Изд-во Тартуского гос. ун-та, 1965.

[44] *PoШ G.* Les trente-six situations dramatiques. P.: Mercure de France, 1895.

[45] *Souriau E.* Les 200.000 situations dramatiques. P.: Flammarion, 1950.

[46] В результате текст выступает в двух аспектах. С одной стороны, в нем содержится исходная каноническая структура, которая ОПИСЫВАЕТ феномен, с другой — в него вводятся анафоры, которые указывают на некие сущности ВНЕ СТРУКТУРЫ. Этот двойной аспект функционирования текста, по-видимому, имеет основополагающее значение для всякой практики письма. Напомним, что китайские иероглифы делятся на *вэнь* (примитивные фигуры, тяготеющие к описанию) и *цзен* (сложные иероглифы, тяготеющие к указанию). См.: *Tchang Tcheng-Ming.* L'ecriture chinoise et le geste humain. P., 1937. (These de doctoral es lettres).

[47] Это понятие было известно Дедекинду в 1887 г.; Веблен (1904) употребляет термин «категориальный», имея в виду противопоставление между категориальной и дизъюнктивной пропозицией. Наше понимание термина относится к общелогическому уровню.

[48] Pour une semiologie des paragrammes // Tel Quel. 1967. 29; перепечатано в сборнике ZnueuoriKfi. (Рус. пер. см. с. 194-225 наст, издания).

[49] Система считается неразрешимой, если в отношении каждой формулы этой системы невозможно решить, является ли она истинной или ложной. О проблеме неразрешимости см.: *Robinson R. M.* An Essential Undecidable Axiom System // Proceedings of the International Congress of Mathematics. Cambridge, Mass., 1950; *Tarski A.* Undecidable Theories. In collab. with A. Mostowski and R.M. Robinson. Amsterdam: North-Holland Publ. Co., 1953.

[50] *Kneale W., Kneale M.* The Development of Logic. Oxford: Clarendon Press, 1962. P. 737.

[51] *ГегельГ.В.Ф.* Сочинения. Т. VI. М.: Госполитиздат, 1939. С. 324.

[52] *Лотман Ю.М.* К проблеме типологии культуры // Ученые зап. Тартуского гос. университета. Вып. 198. 1967. (Труды по знаковым системам, 3). (Франц. пер.: *Lotman Y.* Problemes de la typologie des cultures // Information sur les sciences sociales., 1967. 29 (avril-juin).

Примечания к главе 3

[1] *Greimas A.J.* Semantique structurale. P. 175. (Цит. по переводу Г. К. Косикова в кн.: Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М.: Прогресс, 2000. С. 156).

[2] Ibid. P. 131.

[3] Ibid. P. 129.

[4] Ibid. P. 132.

[5] Ibid. P. 185-186. (Цит. по указ. рус. переводу. С. 169.)

[6] Цит. по указ. рус. переводу. С. 155.

[7] Именно это явление, несомненно, имеет в виду Бенвенист, когда пишет, что историческое повествование — это репрезентация фактов, имевших место в определенный момент времени, при этом отсутствует какое-либо вмешательство говорящего в текст (ср. гл. 5.4 и 6).

[8] *Irigaray L.* Communication linguistique et communication speculaire // Cahiers pour 1'analyse. 1966. 3 (mai).

[9] Знак R маркирует трансформацию одного члена в другой.

[10] *Curtius R. R,* La litterature europeenne et le moyen age latin. P.: P.U.P 1956 P 540— 541.

[11] Ср.: «...язык есть практическое, существующее и для других людей и лишь тем самым существующее и для меня самого, действительное сознание...» *(Маркс К. и Энгельс Ф.* Соч. Т. 3. С. 29).

[12] В самом деле, представители структурной семантики, определяя лингвистическую основу дискурса, отмечают, что «развернутая синтагма считается эквивалентной более простой, нежели она, коммуникативной единице синтаксиса», и определяют РАЗВЕРТЫВАНИЕ как «один из наиболее важных аспектов функционирования естественных языков». *(Greimas A.J.* Op. cit. P. 72-73). Таким образом, именно в механизме развертывания мы

усматриваем теоретический принцип, позволяющий изучать структуру жанров как экстериоризацию (развертывание) структур, имманентных языку как таковому.
[13] *Будде Е. Ф.* К истории великорусских говоров. Казань, 1869.
[14] *Щерба Л. В.* Восточно-лужицкое наречие. Пг., 1915. (Приложение. С. 4).
[15] *Якубинский Л. П.* О диалогической речи // Русская речь 1. Пг., 1923. С. 144. [16]. *Виноградов В. В.* Поэтика. Л.: Academia, 1926. С. 33.
[17] *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советский писатель, 1963 С. 244-245.
[18] *Jakobson R.* Essais de linguistique generate. P.: Ed. de Minuit, 1963. Chap. 9. (В рус. переводе см.: *Якобсон Р. О.* Шифтеры, глагольные категории и русский глагол // Принципы типологического анализа языков различного строя. М.: Наука, 1972).
[19] *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 246.
[20] Там же. С. 266-267.
[21] По мнению Э. Бенвениста, в языке как системе знаков, отличной от языковой деятельности конкретного индивида, местоимения - это «"пустые" знаки, свободные от референтной соотнесенности с "реальностью", всегда готовые к новому употреблению... Роль этих знаков заключается в том, что они служат инструментом для процесса, который можно назвать обращением языка в речь» *(Бенвенист Э.* Природа местоимений // *Бенвенист Э.* Общая лингвистика. М.: Прогресс, 1974. С. 288). Следовательно, местоименный статус отправителя выделяется нами на уровне повествования как риторической СИСТЕМЫ.
[22] «Поэт начинается там, где кончается человек. Судьба одного - идти своим "человеческим" путем; миссия другого - создавать несуществующее. Этим оправдывается ремесло поэта. Поэт умножает, расширяет мир, прибавляя к тому реаль-

ному, что уже существует само по себе, новый, ирреальный материк. Слово "автор" происходит от auctor — тот, кто расширяет... Быть художником — значит не принимать всерьез серьезных людей, каковыми являемся мы, когда не являемся художниками» *(Ортега-и-Гассет X.* Эстетика: Философия культуры. М.: Искусство, 1991. С. 242, 255).
[23] *Shepard W. P.* The Syntax of Antoine de La Sale // Publ. of the Modern Lang. Ass. of America. XX. 1905. 435-501.
[24] *Desonay R.* Comment un auteur se corrigeait au XV siecle.
[25] *Shepard W. P.* Op. cit. Нумерация принадлежит автору.
[26] *Desonay R.* Op. cit.
[27] «Личность художника — сначала вскрик, ритмический возглас или тональность, затем текучее, мерцающее повествование; в конце концов художник УТОНЧАЕТ СЕБЯ ДО НЕБЫТИЯ, иначе говоря, обезличивает себя. Эстетический образ в драматической форме - это жизнь, очищенная и претворенная воображением. Таинство эстетического творения, которое можно уподобить творению материальному, завершено. Художник, как Бог-творец, остается внутри, позади и поверх или вне своего создания, невидимый, утончившийся до небытия, равнодушно подпиливающий себе ногти» *(Джойс Дж.* Портрет художника в юности // *Джойс Дж.* Дублинцы. Портрет художника в юности. // *Джойс Дж.* Собр. соч. в 3-х т. Т. 1. М.: Знаменитая книга, 1993. С. 406; перевод М. П. Богословской-Бобровой)
[28] *Vemant J.P.* Mythe et pensee ches les Grecs. P., 1965.
[29] «Поэтической личности как таковой не существует... У нее нет ничего личностного; она наслаждается светом и тьмой — она живет полной жизнью, равно принимая уродливое и прекрасное, знатное и безродное, изобильное и скудное, низменное и возвышенное; она с одинаковым удовольствием создает Яго и Имо-гену. То, что оскорбляет взор добродетельного философа, восхищает поэта-хамелеона. Внимание к темной стороне жизни причиняет не больше вреда, чем пристрастие к светлой: для поэта и то, и другое — повод для размышления» *(КитсДж.* Письмо Ричарду Вудхаусу 27 октября 1818г.// *Ките Дж.* Стихотворения. Л.: Наука, 1986. С. 242; перевод С. Сухарева).
[30] Немаловажен и тот факт, что «эфемерные» актанты, которые всего лишь соотносятся с некой социальной функцией, тоже имеют личные имена; таковы лекарь Юз де Физоль (с. 241) и все выступающие в отдельных эпизодах рыцари. Но эти «второстепенные актанты», лишенные права на речь, не являются инстанциями дискурса, в романной структуре они исполняют роль индикаторов и преди-каторов (ср. гл. 4.1.1.2).
[31] *BlanchotM.* Le Heros // NRF. 1. 1965.

Примечания к главе 4

[1] Об общественно-политической жизни рассматриваемой эпохи см.: *Block M.* La societe feodale. P.: Albin Michel, 1940; *Davis H. C. W.* Medieval Europe. London: Williams & Norgate, 1911; *Evans J.* Art in Medieval France, 987-1498: A Study on Patronage. London: Oxford University Press, 1948. В частности, об истории анжуйской монархии см.: (Euvres completes du roi Rene avec une biographic et des notices par M. Le Cte de Quatre-Barbes... Angers, 1844-1846; Les tournois du roi Rene d'apres le manuscrit et des dessins originaux de la Bibliotheque Royale, publics par M. Champollion-Figeac. P., 1927; *Beautemps-Baupre C. J.* Coutumes et institutions d'Anjou et du Maine anterieures au XVIe siecle. P., 1896; *Durrien P.* Etudes sur la dynastie angevine de Naples. I. Le «Liber donationum... Caroli primi». Rome, 1866; Inventorio sistematico dei registri angioini conservati neh"archive di stato di Napoli. Napoli, 1884.

[2] *Curry H. B.,* Feys R. Combinatory Logic. I. Amsterdam: North-Holland Publ. Co., 1958.
[3] В данном случае мы следуем описанию дерева, данного Шаумяном, цит. соч.. С. 186.
[4] *ThibaudetA.* Reflexions sur le roman. P.: Gallimard, 1938. P. 107.
[5] *Spitzer L.* Linguistics and Literary History. Princeton, New Jersey: Princeton Univ. Press, 1948.
[6] Иногда говорят о «здании», возводимом в процессе чтения романа, которое вовсе не есть сама история; при этом подчеркивается, что «текучесть» романа как одно из самых главных и сильных его свойств несовместима с

«каким-либо планом или общим порядком». Речь идет о «качестве языка, организации, построения», которые как бы держат нас в «удалении от жизни», в то время как достоинство романа как раз заключается в том, чтобы держать нас «в тесном контакте с жизнью». «В этом можно усмотреть доказательство того, что роман по самой своей природе обречен на компромисс». Однако подобный приговор, надо думать, основан на предположении, что «роману присуще постоянство и неизменность»; последнее как раз и не подтверждается его историей, (см.: *Wool/ V.* The Bookman [1929] // *Wool/ V.* L' art du roman. Tr. franc. P.: Ed. du Seuil, 1949). В размышлениях известной романистки намечены те особенности романной структуры, которые мы определили как трансформационные.
[7] Ibid.

Примечания к главе 5

[1] *Desonay R.* Comment un ecrivain...
[2] *Flocon A.* L'univers des livres. P.: Hermann, 1961.
[3] *Norden E.;* cf. *Curtius E.R.* Op. cit.. P. 372.
[4] *Muller,* I, 199, 12.
[5] *Misserschmidt P.,* in Archiv fur Religionswissenschaft, 1931, 60.
[6] *Birth Th.* Die Buchrolle in der Kunst, 1907; цитируется у Э. Р. Курциуса, указ. соч.
[7] «Песнопения мучеников» Пруденция (ок. 400 г.); см.: *Aurelii Prudentii dementis.* Opera omnia. London: AJ.Valpy, 1824.
[8] См.: «Этимологии» Исидора Севильского. *(S. Isidori.* Opera omnia. Romae, typis A. Fulgonii, 1797-1803, t. 3-4).
[9] Так у Кассиодора; см.: *Migne J. P.* Patrologiae cursus completus. (Serie latine). P., 1844-1864,1.70, 1145 A.
[10] *Dahl S.* Histoire du livre de 1'antiquite a nos jours. P.: Poinat, 1960. О книге и технике письма в Средние ^века см.: *Moe E. A. van.* La lettre ornee dans les manuscrits du VIII au XII siecle. P.: Ed. du Chene, 1943; *Tory G.* Champfleury, auquel est contenu 1'art et science de la vray proportion des lettres attiques... selon le corps et le visage humain. P.,^1529; *Seghers L.* Tresors calligraphiques: Recueil de lettrines, initiales, etc. du Moyen Age et de 1'epoque de la Renaissance. Anvers: Eds. Merzbach et Falk, s.d.
[11] «Такова была книга Cathach, написанная св. Колумхилле, также именуемым Колумбаном; ныне она хранится в библиотеке Королевской академии Ирландии. Заключенная в великолепный ларец (cumdach), изготовленный в конце XI в. и впервые вскрытый в 1813 г., книга Cathach (это ирландское слово означает "воин") представляла собой настоящий страховой полис, действовавший во время сражений. Писец обносил ее три раза по часовой стрелке вокруг выстроенного в боевом порядке войска, и она обеспечивала победу благодаря сверхъестественной силе ее автора-святого — силе, еще долго сохранявшейся после его смерти» *(Flocon A.* L'univers des livres... P. 160).

590

[12] Для европейского мышления представляется естественным рассматривать всякое письмо как нечто ВТОРИЧНОЕ, следующее за устным произнесением. Такая низкая оценка письма, как и большинство наших философских предпосылок, восходит к Платону: «У меня самого по этим вопросам нет никакой записи и никогда не будет. Это не может быть выражено в словах, как остальные науки; только если кто постоянно занимается этим делом и слил с ним всю свою жизнь, у него внезапно, как свет, засиявший от искры огня, возникает в душе это сознание и само себя там питает». Исключением является случай, когда письмо уподобляется авторитету, незыблемой истине: «...что более прекрасного могло быть сделано в моей жизни, чем принести столь великую пользу людям, раскрыв всем в письменном виде сущность вещей?» *(Платон.* Соч. в 4-х т. Т.4. М.: Мысль, 1994. С. 493). Однако идеалистическое мышление скептически относится к столь беспомощному орудию, как язык: «...словесное наше выражение здесь недостаточно. Поэтому-то всякий имеющий разум никогда не осмелится выразить словами то, что явилось плодом его размышления, и особенно в такой негибкой форме, как письменные знаки» (Там же. С. 494). Историки письма большей частью придерживаются такого же взгляда (см.: *FevrierJ. G.* Histoire de 1'ecriture. P.: Payot, 1948). Напротив, Чан Ченминь, цит. соч., и П. ван Гиннекен *(Ginneken P. van.* La reconstruction typologique des langues archai'ques de 1 'humanite. Amsterdam, 1939) утверждают, что письмо предшествовало членораздельной речи.
[13] *Saint Thomas.* Summa theologiae, trad, en franfais par F.Lachat. P.: L.Vives, 1854-1861, qn. 89, art. l.l.C.
[14] Ibid.
[15] Cf. Les Quodlibets de Gerard de Bologne (fl317).
[16] См.: *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле. М.: Художественная литература, 1965 и нашу статью «Бахтин, слово, диалог и роман» (Critique, 1966, 239). (Рус. пер. см. с. 165—193 наст, издания).
[17] Глашатаи назывались также designatores «распорядители» (они следили за порядком проведения погребальной церемонии) и libitinarii «могильщики» (по имени богини погребения Libitina).
[18] *Franklin A.* La vie privee d'autrefois. L'annonce et la reclame. Le cris de Paris. P.: Plon, 1887; *KastnerJ. G.* Les voix de Paris: essai d'une histoire litteraire et musicale des cris populaires. P., 1857.
[19] Например, в «Мистерии Ветхого Завета» (XV в.) военачальники Навуходоносора перечисляют 43 вида оружия; в «Мученичестве св. Кантена» (конец XV в.) предводитель римского войска называет 45 видов оружия и т. п.
[20] Например, в «Сатирическом Пильграме» Гриммельсгаузена (1666) два десятка высказываний вначале подаются как семантически позитивные, затем повторяются как семантически пейоративные и, наконец, представляются как двойственные (ни позитивные, ни пейоративные). Блазон обильно представлен в «Мистериях и соти». См.: *Montaiglon A. de.* Recueil, I. P. 11-16; III. P. 15—18, а также Dits de pays, t. V. P. 110-116. О блазонах см.: *Gaidez H. et Sebillot P.* Blason populaire en France. P., 1884; *D'Harcourt G. et Durivault G.* Le Blason. P., 1960.
[21] *Berriat-Saint-Prix.* Jeanne d'Arc, un coup d'oeil sur les revolutions de France au temps de Charles VI et de Charles VII. P., 1817.

[22] *Nelli R.* L'erotisme des troubadours. Toulouse.: Ed. Privat, 1963. О поэзии трубадуров см. также: *Raynouard F.* Choix de poesies originates des troubadours contenant la grammaire comparee des langues de Г Europe latine dans leurs rapports avec la langue des troubadours. P.: F.Didot, 1816-1821; *Fauriel Cl.* Histoire de la poesie proven9ale. 1. P.: Labitte, 1846; *Langlois E.* Recueil d'art de seconde rhetorique. P., 1902; *Doubfils L.* La danse aux aveugles et autres poesies du XV siecle. (Extraits de la Bibl. des Dues de Bourgogne). Lille, 1748; *Stronski S.* La poesie et la realite au temps des troubadours. Oxford: The Clarendon Press, 1943; *Franck I.* Repertoire metrique de la poesie des troubadours. 1-Й. P.: Champion, 1953-1957.

591

[23] Cf. *Caesar.* De Bello gallico. Ill, 22; *Cesar.* Commentaires sur la guerre de Gaule. P.: Gamier, 1867.

[24] Опубликован *Peyer P.,* 1870. P. 3.

[25] *Pitrarque.* Dialogue sur 1'amour, ed. par R.Flaceliere. P., 1953 (цитируется у R. Nelli. P. 291).

[26] *Nyckl A. R.* Higpano-Arabic Poetry and its Relations with the Old Proven§al Troubadours. Baltimore: H. Furst Company, 1946.

[27] *Ibn Hazm* (993-1064). Le Collier de la Colombe, Xle siecle // *Dermenghem E.* Les plus beaux textes arabes. P., 1951. P. 136. См. также: *Blanchere R.* Probleme de la transfiguration du poete tribal en heros de roman 'courtois' chez les 'logographes' arabes du III/IX s. // Arabica. VIII. 2 (mai 1961). 131.

[28] *Bezzola R.R.* Les origines et la formation de la litterature courtoise en Occident. P.: Champion. 1944. I. 214.

[29] *Anglade J.* Histoire sommaire de la litterature meridionale au Moyen age. P.: Boccard, 1921. P. 164.

[30] *Migne J. P.* (ed.). Petri blesensis opera omnia. P., 1855. Sermones XII, XXXIII, XXXVIII.

[31] *Lea Ch.* A History of the Inquisition of the Middle Age. Trad. fr. S.Reinach. P., 1901-1903. HI. P. 597.

[32] См.: *Бахтин М. М.* Указ. соч.

[33] *Azais G.* Le Breviari d'Amor de Matfre Ermengaut. P.: Beziers, 1862. 2 vol. vv. 18850-18865.

[34] *Bloch M.* La societe ftodale, la formation des liens de dependance. P.: Albin Michel, 1940. P. 356.

[35] *Gide P.* Etude sur la condition privee de la femme dans le droit ancien et moderne. P., 1885.

[36] *Levin H.* The Gates of Horn. N.Y.: Oxford Univ. Press, 1963.

[37] См.: *Бахтин М. М.* Указ. соч.

[38] *Petit de Julleville L.* Repertoire du theatre comique en France au Moyen Age. P.: Cerf, 1886; его же Le theatre en France, histoire de la litterature dramatique depuis ses origines jusqu'a nos jours. 4e ed. P.: A.Colin, 1897; *Roy E.* Etudes sur le theatre francais du XIV et du XV siecles: La comedie sans litre et les miracles de Notre Dame. P.: E.Bouiller, 1902; *Toldo P.* La comedie fran9aise de la Renaissance // Revue d'histoire litteraire de la France, 1897, IV. P. 336-392; 1898, V. P. 220-264, 554-603; 1899, VI. P. 571-608; 1900, VIII. P. 263-283; *Lintilhac E.* Histoire generate du theatre en France. T. II: La comedie: Moyen Age et Renaissance. P., 1905; *FrappierJ.* Le theatre profane en France au moyen age. P.: Centre de documentation universitaire, 1960; *FrappierJ. et GossartA. M.* Le theatre religieux au moyen age. P.: Larousse, 1952; *Franck G.* The Medieval French Drama. Oxford: The Clarendon Press, 1954; *Marichal R.* Le theatre en France au moyen age: Textes choisis. I: Drames liturgiques et theatre religieux du XII et XIII siecles. P.: Centre de documentation universitaire, 1947; *Cohen G.* Etudes d'histoire du theatre en France au Moyen Age et a la Renaissance. 7e ed. P.: Gallimard, 1956.

[39] См. использование этого термина Р. Якобсоном: *Jakobson R.* Essai de linguistique generate. P. 182. (Рус. пер.: *Якобсон Р. О.* Шифтеры, глагольные категории и русский глагол // Принципы типологического анализа языков различного строя. М.: Наука, 1972).

[40] См.: *Derrida J.* Op. cit.

[41] *Garapon R.* La fantaisie verbale et le comique dans le theatre frangais. P.: Armand Colin, 1957.

[42] *Porter L. C.* La fatraserie et le fatras: Essai sur la poesie irrationnelle en France au moyen age. Geneve: E. Droz — P.: Minard, 1960.

[43] *JubinalA.* Mysteres inedits du XVe siecle. P.: Techener, 1837. T. II. P. 27.

[44] Ibid. T. I. P. 283.

592

[45] *Le Roux de Lincy et Michel Fr.* Recueil de farces, moralites et sermons joyeux. P.: Techener, 1837,1, n° 1, 11-12.

[46] *PicotE.* Recueil general des soties. P.: F.Didot, 1902-1912.1. P. 258-259.

[47] *FoumierE.* Le theatre francais avant la Renaissance (1450—1550): Mysteres, moralites et farces. P.: Laplace, Sanchez et Cie, 1872. P. 228B - 229A.

[48] Virgile Triboulet *//Droz E.* Le Recueil Trepperel, les soties. P., 1935. P. 223.

[49] Sotie des sots escomes // *Droz E.* Le Recueil Trepperel, les Soties. P., 1935. P. 323-324.

[50] *Jakobson R.* Op. cit.. P. 178.

[51] St. Louis, roi de France (Mystere anonyme de). Westminster: Francisque Michel, 1871. О жаргоне в средневековом театре см.: *Garapon R.* Op. cit. P. 36—48.

Примечания к главе 6

[1] *Бенвенист Э.* Отношения времени во французском глаголе // *Бенвенист Э.* Общая лингвистика. М.: Прогресс, 1974. С. 271.

[2] Там же. С. 276.

[3] Там же. С. 276.

[4] *Frappier J.* Les chansons de geste du Cycle de Guillaume d'Orange. P.: Societe d'edition d'enseignement superieur, 1965.

[5] Текстовое пространство романа демонстрируется в перевернутом виде в «Числах» Филиппа Соллерса; следующие далее размышления навеяны этой книгой.

Примечания к главе 7

[1] *Zolkiewski St.* Problemy sociologii literatury // Pamietnik Uteracki, Warszawa, 1967. Автор показывает, что философская рефлексия, в которой литературный текст объясняется как ВЫРАЖЕНИЕ осознанного взгляда или реальной действительности, есть СИМВОЛИЧЕСКОЕ мышление.
[2] *Jakobson R.* Vers une science de 1'art poetique // La th6orie de la litterature. P.: Ed. du Seuil, 1965. (Preface).

Литература

Теоретический характер настоящей работы предполагает наличие обширной библиографии, относящейся как к литературе позднего Средневековья, составившей объект нашего исследования, так и к новейшим исследованиям по лингвистике и семиологии, которые продиктовали нам методологию исследования. Поскольку исчерпывающая библиография заняла бы слишком много места, мы ограничились списком трудов, чаще всего упоминаемых в ходе нашего исследования.

1. Средние века: тексты и исследования

Шишмарев В. Ф. Избранные статьи. Французская литература. М.;Л.: Наука, 1965. *Anglade J.* Histoire sommaire de la litterature meridionale au Moyen age. P.: Boccard 1921.
Azais G. Le Breviari d'Amor de Matfre Ermengaut. 2 vol. P.: Beziers, 1862. *Beautemps-Baupre C. J.* Coutumes et institutions d'Anjou et du Maine anterieures au XVI siecle. P., 1896.
Berriat Saint-Prix Ch. Jeanne d'Arc, un coup d'oeil sur les revolutions de France au temps de Charles VI et de Charles VII. P., 1817.
Bezzola R. R. Les origines et la formation de la litterature courtoise en Occident. P.: Champion, 944.
Block M. La societe feodale, la formation des liens de dependence. P.: Albin Michel, I, 1939; II, 1940.
Campaux M. La question des femmes au XV siecle // Revue des cours litteraires de la France et de 1'etranger. I. P., 1864
Cesar J. Cpmmentaires sur la guerre de Gaules. P.: Gamier, J867. *Cohen G.* Etudes d'histoire du theatre en France au Moyen Age et a la Renaissance. 7[e] ed. P.: Gallimard, 1956.
Coulet J. Le troubadour Guilhem Montanhagol. Toulouse: Privat, 1898. *Curtius E. R.* La litterature europeenne et le Moyen Age latin. P.: P. U. F., 1956. *Dahl S.* Histoire du livre de 1'antiquite a nos jours. P.: Poinat, 1960. *Davis H. C. W.* Medieval Europe. London: William & Norgate, 1911. *Dermenghem E.* Les plus beaux texts arabes. P., 1951.
Doulxflls L. La danse aux aveugles et autres poesies du XV siecle. (Extraits de la Bibl. des dues de Bourgogne). Lille, 1748. *Droz E.* Le Recueil Trepperel, les soties. P., 1935.
Durrien P. Etudes sur la dynastie angevine de Naples. I. Le «Liber donatorum Caroli primi». Rome, 1886.
Evans J. Art in Medieval France, 987-1498: A Study on Patronage. London: Oxford Univ. Press, 1948.
Fauriel Cl. Histoire de la poesie provengale. I. P.: Labitte, 1846. *Flocon A.* L'univers des livres. P.: Hermann, 1961.
Foumier E. Le theatre francais avant la Renaissance (1450-1550): Mysteres, moralites et farces. P.: Laplace, Sanchez et Cie, 1872.

Franck G. The Medieval French Drama. Oxford: The Clarendon Press, 1954. *Franck I.* Repertoire metrique de la poesie des troubadours. P.: Champion, I, 1953; II, 1957.
Franklin A. La vie privee d'autrefois. L'annonce et la reclame. Le cris de Paris P • Plon, 1887.
FrappierJ. Les chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange. P.: Societe d'edition d'enseignement superieur, 1965.
FrappierJ. Le theatre profane en France au moyen age. P.: Centre de documentation universitaire, 1960.
FrappierJ, et Gossan A. M. Le theatre religieux au moyen age. P.: Larousse, 1952. *Gaidez H. et Sebillot P.* Blason populaire en France. P., 1884.
Garapon R. La fantaisie verbale et le comique dans le theatre francais. P.: Armand Colin 1957.
Gide P. Etude sur la condition privee de la femme dans le droit ancien et moderne. P., 1885.
Gilson E. La philosophic au moyen age. P.: Payot, 1962. *Gulluy R.* PhUosophie et theologie chez Guillaume d'Occam. Louvain, 1947. *Harcourt G.d'et Dunvault G.* Le blason. P.: P. U. F., 1960.
Inventorio sistematico dei registri angioini conservati nell'archivo di stato di Napoli. Napoli, 1884.
Isidori S. Opera omnia, t. 3—4 . Romae : typis A. Fulgonii, 1797-1803. *JubinalA.* Mysteres inedits du XV s. P.: Techener, 1837.
Kastner J. G. Les voix de Paris: essai d'une histoire litteraire et musicale des cris populaires. P., 1857.
Langlois E. Recueil d'art de seconde rhetorique. P., 1902.
Lea Ch. A History of the Inquisition of the Middle Age. Trad. fr. S. Reinach. P., 1901-1903.
Lintilhac E. Histoire generate du theatre en France. T. II. La comedie: Moyen Age et Renaissance. P., 1905.
LutzJ., Perdrizet P. Speculum Humanae Salvationis. Muhlhausen, 1907-1909. *Male E.* L'art religieux de la fin du moyen age en France. P., 1925. *Manitius M.* Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters. Bd. I. Miinchen, 1911-1931.
Marichal R. Le theatre en France au Moyen Age: Textes choisis. I: Drames liturgiques et theatre religieux du XHe et XHIe siecles. P.: Centre de documentation universitaire, 1947.
Menendez Pidal R. Poesia juglaresca y origenes de las literaturas romanicas. Madrid: Inst. de estudios poh'ticos, 1957.
Michalski C. Les courants philosophiques a Oxford et a Paris pendant le XIV siecle // Bulletin de 1'Academie polonaise des sciences et des lettres, 1920. *Michalski C.* Les sourses du christianisme et du scepticisme dans la philospphie du XFV siecle. Cracovie, 1924.
Migne J. -P. Patrologiae cursus completus. Serie Latine, t. 70. P., 1844-1864. *Moe E. A. van.* La lettre ornee dans les manuscrits du VIHe au Xlle siecle. P.: Ed. du Chene,1943.
Nelli R. L'erotisme des troubadours. Toulouse : Ed. Privat, 1963. *Nykl A. R.* Hispano-Arabic Poetry and its Relations with the Old Proven9al Troubadours. Baltimore: H. Furst Company, 1946.
Panofski E. Architecture gotique et pensee scolastique. Tr. fr. P. Bourdieu. P.: Ed. de Minuit, 1967.
Petit de Julleville L. Repertoire du theatre comique en France au Moyen Age. P.: Cerf, 1886.
Petit de Julleville L. Le theatre en France, histoire de la litterature dramatique depuis ses origines jusqu'a nos jours. 4[e] ed. P.: A.

Colin, 1897. *Picot E.* Recueil general des soties. P.: F. Didot, 1902-1912.
Porter L. C. La fatrasie et le fatras: Essai sur la poesie irrationnelle en France au moyen age. Geneve: Droz, P.: Minard, 1960.
595
Raynouard Fr. Choix de poesies originates des troubadours contenant la grammaire comparee des langue de 1'Europe latine dans leurs rapports avec la langue des troubadours. P.: F. Didot, 1816-1821.
Roi Rene (les tournois du), d'apres le manuscrit et des dessins originaux de la Bibliotheque Royale. Publies par M. Champollion-Figeac. P., 1927.
Roi Rene. GBuvres completes du roi Rene, avec une biographic et des notices par M. Le Conte de Quatrebarbes. Angers, 1844-1846.
Le Roux de Lincy, Michel Fr. Recueil de farces, moralites et sermons joyeux. P.: T6chener,1837.
Roy E. Etudes sur le theatre fran9ais du XIV et du XV siecles: La comedie sans litre et les miracles de Notre Dame. P.: E. Bouiller, 1902.
Seghers L. Tresors calligraphiques: Recueil de lettrines, initiates, etc. du Moyen Age et de 1'epoque de la Renaissance. Anvers: Ed. Merzbach et Falk, s. d.
Stronski S. La poesie et la realite au temps des troubadours. Oxford: The Clarendon Press, 1943.
Thomas d'Aquin. Summa Theologiae. Tr. fr. F. Lachat. P.: L. Vives, 1854-1861.
Toldo P. La comedie franchise de la Renaissance // Revue d'histoire litteraire de la France. 1897, v. ГУ, p. 336-392 ; 1898, v. V, p. 220-264; 554-603 ; 1899, v. VI, p. 571-608; 1900, v. VIII, p. 263-283.
Tory G. Champfleury, auquel est contenu 1'art et science de la vray proportion des lettres attiques. . . selon le corps et le visage humain. P., 1529.

2. Теория романа

Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советский писатель, 1963. (Франц. пер.: *Baxtin M.* Problemes de la poetique de Dostoi'evski. P.: Ed. du Seuil, 1970).
Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1965. *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. Л.: ГИХЛ, 1940. *Виноградов В. В.* Поэтика. Л.: Academia, 1926.
Конрад Н. И. Проблемы современного сравнительного литературоведения // Известия Академии наук СССР. Сер. «Литература и язык». 1959. Т. 18. № 4. *Лихачев Д. С.* Человек в литературе древней Руси. М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1958.
Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. Л.: Прибой, 1928.
Пропп В. Я. Морфология сказки Л.: Academia, 1928. Теория литературы. М.: Наука, 1965.
Blanchot M. Le livre a venir. P.: Gallimard, 1959. *Blanchot M.* Le hero // Nouvelle revue fran9aise. 1965. № 1.
Bowen E. Notes on Writing a Novel // Why Do I Write: An Exchage of Views. London, 1948.
Caillois R. Puissances du roman. Marseille: Ed. Sagittaire, 1942. *Goldmann L.* Pour une sociologie du roman. P.: Gallimard, 1964. *Joyce J.* A Portrait of the Artist as a Young Man. London, 1932. (Рус. пер.: *Джойс Дж.* Портрет художника в юности // *Джойс Дж.* Собр. соч. в 3-х т. Т. 1. М.: Знаменитая книга, 1993).
Keats J. Letter to Richard Woodhouse // The Poetical Works and Other Writings of John Keats. Ed. by H. Buxton Forman. Vol. 7. N. Y., 1939. (Рус. пер.: *Китс Дж.* Письмо Ричарду Вудхаусу 27 октября 1818 г. // *Китс Дж.* Стихотворения. Л.: Наука, 1986).
596
Kerenyi K., Mann Th. Romandichtung und Mythologie: Ein Briefwechsel. Zurich: Rhein-Verlag, 1945.
Koskimies R. Theorie des Romans // Annales Academiae Scientiaram Finnicae, 1, ser. B, t. XXXV, Helsinki, 1936, № 1.
Krauss W. Novela - Novelle - Roman // Zeitschrift fur deutsche Philologie, 60, Halle, 1939.
Levin H. The Gates of Horn. N. Y.: Oxford Univ. Press, 1963.
Lukacs G. La theorie du roman. P.: Mediations, 1963. (Рус. пер.: *Лукач Д.* Теория романа // Новое литературное обозрение. 1994. № 9).
Mallarme S. (Euvres completes. P.: Gallimard, 1945.
Magny Cl. -E. Histoire du roman fran9ais depuis 1918.1. P.: Ed. du Seuil, 1950.
Mann Th. Die Entstehung des Doktor Faustus. Frankfurt a. M.: Fischer, 1949.
Miller J. E. Myth and Method. Modern Theories of Fiction. Nebraska: Univ. of Nebraska Press, 1960.
Ortega y Gasset J. The Dehumanisation of Art and Notes on the Novel. Princeton, New Jersey: Princeton Univ. Press, 1948. (Рус. пер.: *Ортега-и-Гассет X.* Дегуманизация искусства // *Ортега-и-Гассет X.* Эстетика: Философия культуры. М.: Искусство, 1991).
Pleynet M. Lautreamont par lui-meme. P.: Ed. du Seuil, 1960.
Polti G. Les trente-six situations dramatiques. P.: Mercure de France, 1895.^
Pre'vost J. (sous la direction de). Problemes du roman, par P. Valery. Lyon: Ed. Jaloux,

etc., 1950.
Sailers Ph. Nombres. P.: Ed. du Seuil, 1968. (Coll. Tel Quel).
Sailers Ph. Logiques. P.: Ed. du Seuil, 1968. (Coll. Tel Quel).
Souriau E. Les 200. 000 situations dramatiques. P.: Flammarion, 1950.
Spitzer L. Linguistics and Literary History. Princeton, New Jersey: Princeton Univ. Press, 1948.
Szerb A. Die Suche nach dem Wunder: Umschau und Problematik in der modernen Romanliteratur. Amsterdam, Leipzig, 1938.
Theorie de la litterature. Textes des formalistes rasses, reunis et traduits par T. Todorov, preface de R. Jakobson. P.: Ed. du Seuil, 1965. (Coll. Tel Quel).
ThibaudetA. Reflexions sur le roman. P.: Gallimard, 1938.
Vemant J. P. Mythe et pensee chez les Grecs. P., 1965.
Wellek R., Warren A. Theory of Literature. N. Y., 1948.
Wool/ V. The Bookman // *Wool/ V.* L'art du roman. Tr. fr. P.: Ed. du Seuil, 1949.

3. Лингвистика, семиология

Будде Е. Ф. К истории великорусских говоров. Казань, 1886. *Гегель Г. В. Ф.* Наука логики // *Гегель Г. В. Ф.* Сочинения. Т. 6, М.;Л.: Госиздат, 1939.
Лиз Р. Б. О переформулировании трансформационной грамматики // Вопросы языкознания. 1961. № 6.
Лотман Ю. М. К проблеме типологии культуры // Учен. зап. Тартуского гос. унта. Вып. 198, 1967. (Труды по знаковым системам, 3). (Франц. пер.: *Lotman Y.* Problemes de la typologie des cultures // Information sur les sciences sociales. 1967. Avril-Juin).
Платон. Собрание сочинений в 4-х т. М.: Мысль, 1991—1994. Трансформационный метод в структурной лингвистике. М.: Наука, 1964. Труды по знаковым системам, 2. Тарту: Изд-во Тартуского гос. университета,
Шаумян С. К. Трансформационная грамматика и аппликативная порождающая модель // Трансформационный метод в структурной лингвистике. М.: Наука, 1964.

Шаумян С. К., Соболева П. А. Основания порождающей грамматики русского языка: Введение в генотипические структуры. М.: Наука, 1968. *Щерба Л. В.* Восточно-лужицкое наречие. Т. 1. Пг., 1915.
Barthes R. Le degree zero de 1'ecriture suivi d'elements de semiologie. P.: Gonthier, 1965. (Рус. пер.: *Барт Р.* Нулевая степень письма // От структурализма к постструктурализму: Французская семиотика. М.: ИГ Прогресс, 2000; *Барт Р.* Основы семиологии // Там же).
Benveniste E. Le langage et 1'experience humaine // Diogene. 1965. № 5. *Benveniste E.* Problemes de linguistique generate. P., Gallimard, 1966. (Рус. пер.: *Бен-венист Э.* Общая лингвистика. М.: Прогресс, 1974).
Bierwisch M. On the Relation between Natural and the Artificial Languages // Conference Internationale de Semiotique, Varsovie, 1966 (Mimeographie). *Bierwisch M.* Some Semantic Universals of German Adjectivals // Foundations of Language. III. 1967. P. 1-36.
Chomsky N. Syntactic Structures. The Hague: Mouton, 1957. (Trad, fr., P.: Ed. du Seuil, 1969). (Рус. пер.: *Хамский Н.* Синтаксические структуры // Новое в лингвистике. Вып. 2. М.: ИЛ, 1962).
Chomsky N. Some Methodological Remarks on Generative Grammar // Word. XII. 1961. P. 219-239.
Chomsky N. On the Notion «Rule of Grammar» // Structure of Language in its Mathematical Aspects: Proceedings of a Symposium in Applied Mathematics. XII. 1961. №20.
Chomsky N. Explanatory Models in Linguistics // *Nagel E., Suppes P., Tarski A. (eds.).* Logic, Methodology and Philosophy of Science: Proceedings of the 1960 Intern. Congress. Stanford (Calif.): Stanford University Press, 1962. P. 528-550. *Chomsky N.* The Logical Basis of Linguistic Theory // Proceedings of the IXth International Congress of Linguistics. The Hague: Mouton, 1964. P. 914-978. *Chomsky N.* Aspects of the Theory of Syntax. Cambridge, Mass.: The M. I. T. Press, 1965.
Chomsky N. Cartesian Linguistics. N.Y.;London: Harper and Row, 1966. (Tr. fr., P.: Ed. du Seuil, 1968).
Chomsky N. Topics on the Theory of Generative Grammar. The Hague: Mouton, 1966. *Curry H. B., Feys R.* Combinatory Logic. I. Amsterdam: North-Holland Publ. Co., 1958. *Derrida J.* De la grammatologie. P.: Ed. De Minuit, 1967. (Рус. пер.: *Деррида Ж.* О грамматологии. М.: Ad Marginem, 2000.)
Derrida J. La voix et le phenomene. P.: P. U. F., 1967. (Coll. Epimethee). (Рус. пер.: *Деррида Ж.* Голос и феномен и другие работы по теории знака Гуссерля. СПб.: Алетейа, 1999).
Derrida J. L'ecriture et la difference. P.: Ed. du Seuil, 1967. (Coll. Tel Quel.) *Dubois J.* Grammaire structurale du franfais. I. Nom et pronom. P.: Larousse, 1965. II. Leverbe. P.: Larousse, 1967.
Dubois J. Problemes de linguistique transformationnelle : Modeles precorrecteurs d'erreurs dans la transformation passive // Journal de Psychologie Normale et Pathologique. 1966. P. 29-55. *FevrierJ. C.* Histoire de 1'ecriture. P.: Payot, 1948.
Foucault M. Les mots et les choses. P.: Gallimard, 1966. (Рус. пер.: *Фуко М.* Слова и вещи. М.: Прогресс, 1977).
Francastel P. Destruction d'un espace plastique // Journal de psychologic. 1951. № 1, 2. *Ginneken P. van.* La reconstruction typologique des langues archai'ques de I'humanite. Amsterdam, 1939.
Goldman L. Recherches dialectiques. P.: Gallimard, 1959. *Granet M.* La pensee chinoise. P.: Albin Michel, 1934. *Greimas A. J.* Semantique structurale. P.: Larousse, 1966
Gross M. Grammaire transformationnelle du franfais: Syntaxe du verbe. P.: Larousse, 1968.
Me. Intosh A., Halliday M. A. K. Patterns of Language. London: Longmans, 1966. *Harris Z.* Methods in Structural Linguistics. Chicago: University of Chicago Press, 1951.

Harris Z. Discourse Analysis // Language. XXVIII. 1952. P. 1-30. *Hams Z.* Discourse Analysis: A Sample Text // Language. XXVIII. 1952. P. 474-494. *Harris Z.* String Analysis of Sentence Structure. The Hague: Mouton, 1962. *Harris Z.* Transformational Theory // Language. XLI. 1965. P. 363-401. *Hjelmslev L.* Essais linguistiques. Copenhague: Nordisk Sprog- og Kulturforlag, 1959 (Travaux du Cercle Linguistique de Copenhague. Vol. 12).
Hjelmslev L. Prolegomena to a Theory of Language [1953] / Transl. by F/. J. Whitfield. 2nd ed. Madison: University of Wisconsin Press, 1961. (Trad, fr., P.: Ed. de Minuit, 1968). (Рус. пер.: *Ельмслев Л.* Пролегомены к теории языка // Новое в лингвистике. Вып. 1. М.: ИЛ, I960., *Hjelmslev L.* Le langage. P.: Ed. de Minuit, 1966.
Irigaray L. Communication linguistique et communication speculaire // Cahiers pour 1'analyse. 1966. № 3 (mai).
Jakobson R. (ed.). Structure of Language and its Mathematical Aspects. (Proceedings of Symposia in Applied Mathematics XII). Providence, Rhode Island: American Mathematical Society, 1961.
Jakobson R. Selected Writings: I. Phonological Studies^ The Hague: Mouton, 1962. *Jakobson R.* Essais de linguistique generale. Tr. fr. P.: Ed. de Minuit, 1963. *Jakobson R., Pant G. M., Halle M.* Preliminaries to Speech Analysis. 4th ed. Cambridge, Mass.: The M. I. T. Press, 1963. (Рус. пер.: *Якобсон Р., Фант Г. М. и Хаме М.* Введение в анализ речи. Различительные признаки и их корреляты. Гл. II. Опыт описания различительных признаков // Новое в лингвистике. Вып. 2. М.: ИЛ, 1962). *Jakobson R., Halle M.* Fundamentals of Language. The Hague: Mouton, 1956.
FodorJ. A., Katz J. (eds.). The structure of Language: Readings in the Philosophy of Language. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1964. *Kneale W., Kneale M.* The development of Logic. Oxford: Clarendon Press, 1962. *Kristeva J.* Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman // Critique. 1967. № 239. (Рус. пер. см. с. 165—193 настоящего издания.)
Kristeva J. Pour une semiologie des paragrammes // Tel Quel. 1968. № 29. (Рус. пер. см. с. 194—225 настоящего издания.)
Kristeva J. La productivite dite texte // Communication. 1968. № 11. (Рус. пер. см. с. 226-261 настоящего издания.)
Kristeva J. Етщегсо-икт). Recherches pour une semanalyse. P.: Ed. du Seuil, 1969. (Рус. пер. см. с. 31-394 настоящего издания.) *Lacan J.* Ecrits. P.: Ed. du Seuil, 1966.
Lepschy G. C. La linguistique structurale. (Tr. fr.). P.: Payot, 1968. *Levy-Strauss Cl.* Les structures elementaires de la parente. P.: P. U. F., 1949. *Levy-Strauss Cl.* Anthropologie structurale. P.: Plon, 1958. (Рус. пер.: *Леви-Строс К.* Структурная антропология. М.: Главная редакция восточной литературы, 1985.) *Marx K., Engels Fr.* Etudes philosophiques. P.: Editions Sociales, 1961. *Peirce Ch. S.* in: *BuchlerJ.* (ed.). Philosophical Writings of Pierce. N.Y.: Dover Publications, 1955.
Quine W. van O. From a Logical Point of View. Cambridge (Mass.) - London: Harward Univ. Press, 1953.
Robinson R. M. An Essential Undecidable Axiom System // Proceedings of the International Congress of Mathematics. Cambridge, Mass., 1950. *Ruwet N.* Introduction a la grammaire generative. P.: Plon, 1967. *Saussure F. de.* Cours de linguistique generale [1916]. P.: Ed. Payot, 1960. (Рус. пер.: *Соссюр Ф. be.* Курс общей лингвистики // *Соссюр Ф. де.* Труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1977.)
Sebeok T. A. (ed.). Style in Language. Cambridge, Mass.: The M. I. T. Press, 1960. *Spang-Hansen H.* Probability and Structural Classification in Language Description. Copenhagen: Rosenkilde and Bagger, 1959.
Tarski A. Undecidable Theories. In collab. with A. Mostowski and R. M. Robinson. Amsterdam: North-Holland Publ. Co., 1953.
Tchang Tcheng-Ming. L'ecriture chinoise et le geste humain. P., 1937. (These de doctoral es lettres).
599
Tesnieres L. Esquisse d'une syntaxe structurale. P.: Klincksieck, 1953. (Ср. рус. пер. книги *Теньер Л.* Основы структурного синтаксиса. М.: Прогресс, 1988.) *Wittgenstein L.* Tractatus Logico-Philosophicus. London, 1921. (Рус. пер.: *Витгенштейн Л.* Логико-философский трактат // *Витгенштейн Л.* Философские работы. Ч. 1. М.: Гнозис, 1994.)
Worth D. S. Transformation Criteria for the Classification of Predicative Genitive Construction in Russian. Teddington, Middlesex: Natural Physical Laboratory, 1961. *Wright G. H. von.* An Essay on Modal Logic. Amsterdam: North Holland Publ. Co., 1951. *Zolkiewski St.* Problemy sociologii literatury // Pamietnik literacki. Warszawa, 1967.

4. Работы биографического характера об Антуане де Ла Сале

Desonay F. Antoine de La Sale, aventureux et pedagogue. Liege, 1940.
Knudson C. A. Antoine de la Sale, le due de Bourgogne et les Cent nouvelles nouvelles // Romania. LIII. 1927. P. 365-373.
Knudson C. A. Antoine de la Sale's Voyage to England // Romance Philology. II. 1948—1949. P. 90-94.
Knudson C. A. On Antoine de La Sale's Date of Birth // Romance Philology. XI. 1957-1958. P. 362-368.
Labande L. H. Antoine de La Sale, nouyeaux documents sur sa vie et ses relations avec la maison d'Anjou // Bibliotheque de I'Ecole des Chartes. LXV. 1904. P. 55-100, 321-354.
Neve J. Antoine de La Salle; sa vie et ses ouvrages. Paris et Bruxelles, 1903. (Первое документированное исследование; в качестве приложения опубликованы тексты некоторых произведений А. де Ла Саля.)
Samaran Ch. Du nouveau sur Antoine de La Salle // Bibliotheque de I'Ecole des Chartes. CI. 1940. P. 239-240.

5. Текст романа «Маленький Жан де Сентре»

Champion P. Le manuscrit d'auteur du Petit Jehan de Saintre. P., 1926. *Champion P. et Desonay F.* (ed). Antoine de La Sale. Le Petit Jehan de Saintre. P., 1926 [1927]. (Воспроизведен с исправлениями текст рукописи, хранящейся в

Национальной Библиотеке в Париже, новые поступления на французском языке, 100057; также воспроизведены миниатюры рукописей, хранящихся в Британском музее и в Королевской библиотеке Бельгии).
Desonay F. Comment un ecrivain se corrigeait au XVe siecle // Revue Beige de Philologie et d'Histoire. VI. 1927. P. 81-121.
Desonay F. Les deux versions de 1'episode de Damp Abbe dans les manuscrits du Saintre // Revue Beige de Philologie et d'Histoire. XX. 1941. P. 15-28.
Knudson C. A. Les anciennes editions du Petit Jehan de Saintre // Melanges de Linguistique Romane et de Philologie Medievale offerts a M. Maurice Delbouille. II. Gembloux. 1964. P. 337-348.
Otaka Y. Etablissement du texte defmitif du Petit Jehan de Saintre // Etudes de Langue et Litterature Fran9aises. VI. Tokyo, 1965. P. 15-28.
Perry R. M. The Final Textual Revision of Antoine de La Sale's Petit Jehan de Saintre // Romance Philology. V. 1951-1952. P. 296-307.
Raynaud G. Un nouveau manuscrit du Petit Jehan de Saintre // Romania. XXXI. 1904. P. 527-556. См. также Romania. XXXIII. 1904. P. 108.

6. Издания других произведений Антуана де Ла Саля

Le Paradis de la reine Sibylle. Ed. F. Desonay P., 1930. (Текст этого произведения, равно как и следующего, приложен к изданию^«Салата»; см. ниже).
Une aventure d'Antoine de La Sale aux lies Ipari. Ed. C. A. Knudson // Romania. LIV. 1928. P. 99-109.
La Salade // (Euvres completes d'Antoine de La Sale. T. I. Ed. F. Desonay. P., 1935.
La Sale // (Euvres completes d'Antoine de La Sale. T. II. Ed. F. Desonay. P., 1941.
Du Reconfort a Madame de Fresne. Ed. J. Neve // Publications de la Societe des Bibliophiles de Belgique, 14, 1881. (Переиздано редактором в его работе 1903 г., см. выше.)
Lettre sur les Tournois: Des anciens tournois et faictez d'armes // *Prost B.* Traites du duel judiciaire, relations de pas d'armes et de tournois. P., 1872.

7. Критические исследования творчества Антуана де Ла Саля

BronarskiA. Le petit Jehan de Saintre: une enigme litteraire. Florence, 1922. (Отдельный оттиск из журнала Archivum Romanicum. V. 1921. P. 187-238). *CovilleA.* Le Petit Jehan de Saintre: recherches complementaires. P., 1937. *Desonay F.* Le Petit Jehan de Saintre // Revue du Seizieme Siecle. XIV. 1927. P. 1-48, 213-280.
Doutrepont G. La litterature frangaise a la cour des dues de Bourgogne. P., 1909. *Doutrepont G.* Notes critiques sur Antoine de La Sale // Melanges de Philologie et d'Histoire offerts a M. Antoine Thomas. P., 1927. P. 137-144. *Ferrier J. M.* Forerunners of the French Novel: An Essay on the Development of the Novel in the Later Middle Ages. Manchester, 1954.
Jordan L. Antoine de La Sale und der Petit Jehan de Saintre // Phil, und Volkskund. Arbeiten K. Vollmuller.. . dargeboten. Erlagen, 1908. P. 205-221. *Lecourt M.* Antoine de La Sale et Simon de Hesdin // Melanges offerts a M. Emile Chatelain. P., 1910. P. 341-350.
Lecourt M. Une source d'Antoine de La Sale: Simon de Hesdin // Romania. LXXVI. 1955. P. 39-83, 183-211.
Shepard W. P. The Syntax of Antoine de La Sale // Publications of the Modern Language Association of America. XX. 1905. P. 435-501. *Soderhjelm W.* Notes sur Antoine de La Sale et ses (Euvres. Helsingfors, 1904. *Soderhjelm W.* La Nouvelle fran^aise au XV^{e} siecle. P., 1910.
Перевод выполнен *Б. П. Нарумовым* по изданию: *Kristeva J.* Le texte du roman. Approche semiologique d'une structure discursive transformationnelle. La Haye, 1970.

Предметный указатель

Примечание. Полужирным шрифтом выделены страницы, содержащие информацию, важную для понимания особенностей авторского терминоупотребления. В случае необходимости в круглых скобках даются пояснения к терминам; морфологические варианты отделены косой чертой.

602

603

606

607

608

619

620

633

Указатель имен

645

648

649

Содержание

Юлия Кристева

Избранное: Разрушение поэтики

Корректор: Н.И. Кузьменко Компьютерная верстка: А.Н. Бубнов
Лицензия ЛР № 066009 от 22.07.98
Подписано в печать с готовых диапозитивов 20.11.2003
Гарнитура NewtonC. Формат 60x90[1]/ц. Бумага офсетная
Печать офсетная. Усл. печ. л. 41. Уч.-изд. л. 39,2
Тираж 1500 экз. Заказ № 387
Издательство «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН)
117393, Москва, ул. Профсоюзная, д.82
Тел 334-81-87 (дирекция). Тел/факс 334-82-42
(отдел реализации)
Отпечатано во ФГУП ИПК «Ульяновский Дом печати» 432980, г. Ульяновск, ул. Гончарова, 14



Избранные труды: Разрушение поэтики

Юлия Кристева

(1941)

Философ и писатель, исследователь в области лингвистики и семиологии, профессор университета Париж–VII. Публикацией своих ранних произведений по семанализу она взорвала интеллектуальную атмосферу искушенного Парижа; выдвинула ключевую для постмодернизма концепцию интертекстуальности (статья «Бахтин, слово, диалог и роман», 1967), означающей особые диалогические отношения текстов, которые строятся как мозаика цитат. Кристева познакомила западного читателя с творчеством М.М.Бахтина, ввела в научный оборот Запада бахтинские термины «диалог» и «полифония», создала собственное понятие «интертекст», перекинувшее мост от бахтинского «постформализма» к европейскому постструктурализму и сразу же вошедшее в международный словарь гуманитарных наук. Специфика подхода, предложенного Кристевой, состоит в сочетании структуралистской «игры со знаками» и «психоаналитической игры» против знаков. Оптимальным вариантом такого сочетания ей представляется художественная литература, которой она придает статус своего рода глобальной теории познания, исследующей язык, бессознательное, религию, общество.